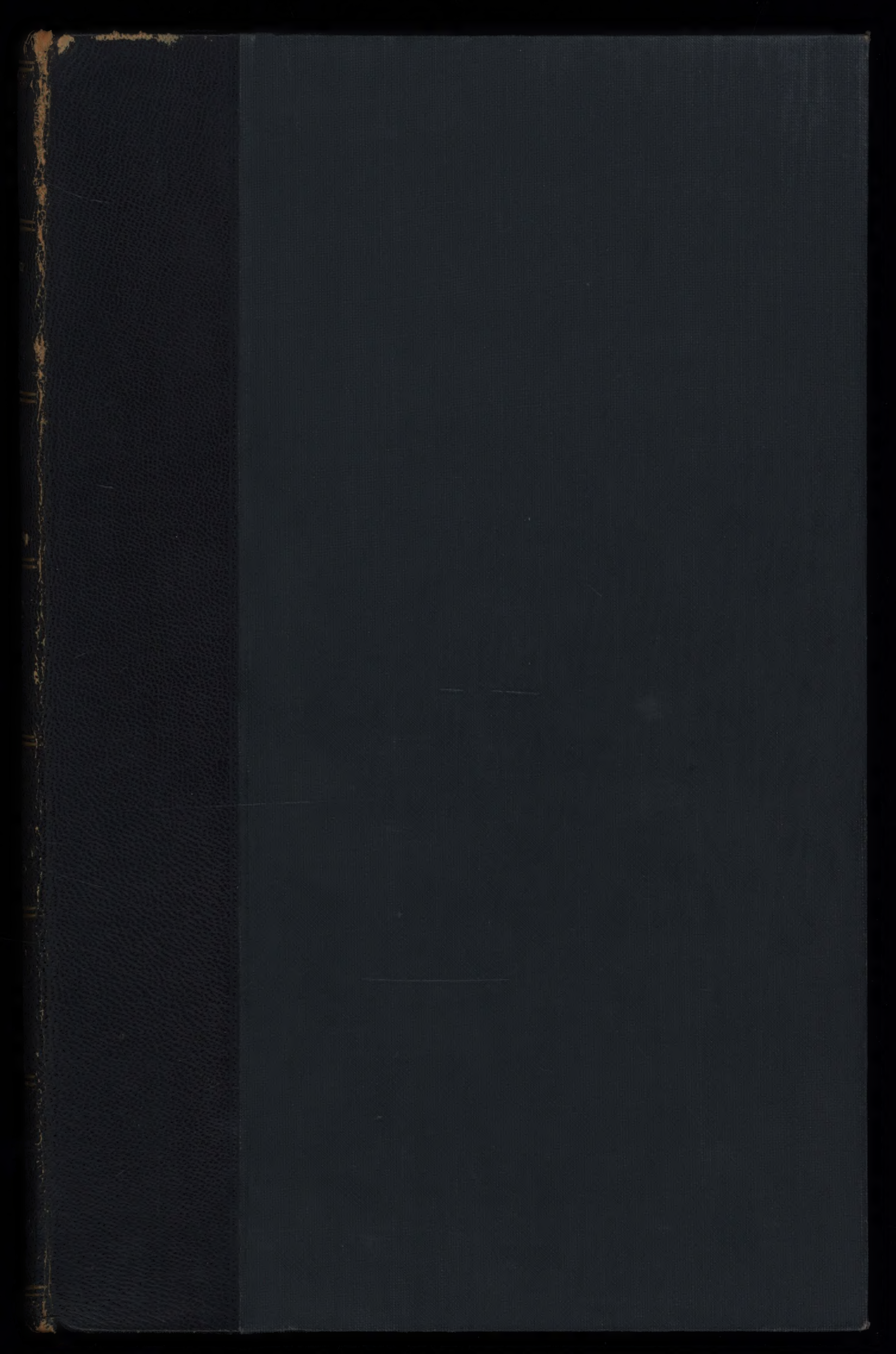
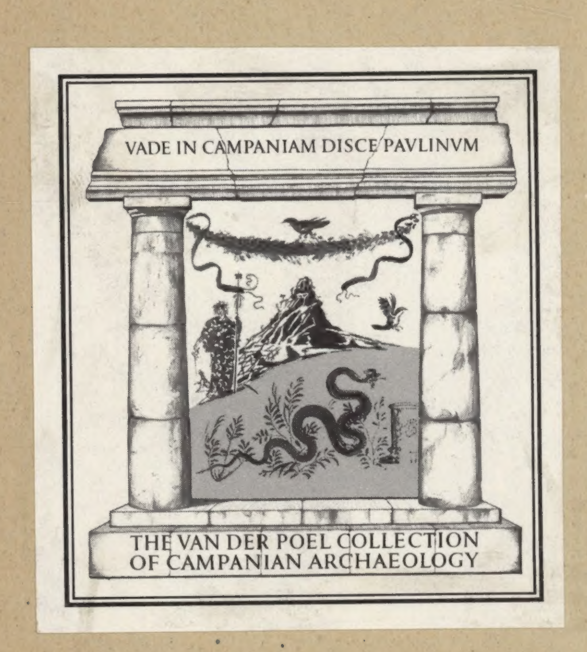
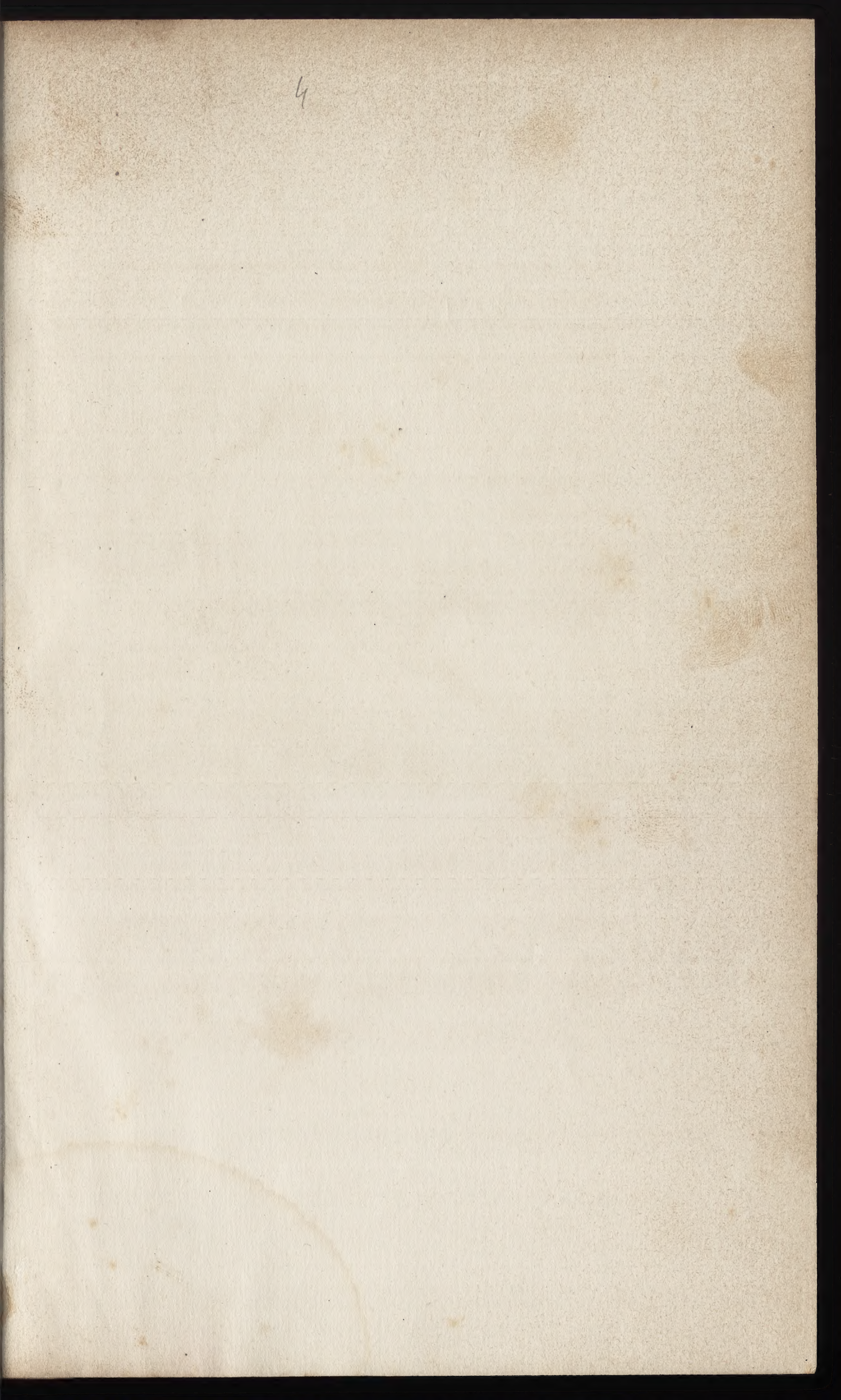




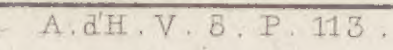


Ciorta

Helb 393 (+)
RP. 107/9

Pd E. VII, 25, p. 113
T. Perfi III, 405
D-Maréchal V, 94





A. d'H. V. 8. P. 113.



H. Roux, ainé. A. d'H. V. 3. P. 63.

MN Inv. n. 8711

Uccelli: Gragnano
Scop. 26 febb. 1760

Pd E III, p 63
D-Maréchal III, 56

BACCHUS.
Bacchus.

PLANCHE 31.

Le cadre de ce tableau est d'un rouge foncé tombant sur le noir. Le rocher, la terre, les plantes, et le ciel qui forme le fond sont peints au naturel. On y voit une panthère blanche tachetée de vert, *virides pardi* (1), qui lèche un vase à deux anses couleur de métal. La figure, sur les genoux de laquelle l'animal a posé ses pattes, est le dieu Bacchus. La draperie suspendue à son bras gauche est ponceau ; celle qui couvre la partie inférieure de son corps est rouge. Enfin, ses cheveux sont châtains, et son thyrse est orné de rubans verts. Nous avons eu occasion de dire déjà que la panthère (πάνθηρ, Πανὸς θὴρ, *la bête de Pan*) (2) était rangée parmi les attributs de Bacchus. Et il paraît même qu'on représentait souvent ce dieu versant du vin à son animal favori (3). C'est à peu près le sujet de cette peinture. Le vase que tient Bacchus sera cette coupe à deux anses que lui donnent les poëtes, et qu'ils appellent ἀμφόρευς (4).

Cinq oiseaux, qui forment autant de fragments, ont été rassemblés dans la vignette. On reconnaît deux paons et une aigle ; les deux autres sont posés sur de petites branches, et il est difficile de leur assigner un nom.

(1) Claudien, *de Mall. cons.*, 305, et *Stilic.*, III, 345.
(2) Saumaise, *Ex. Pl.*, p. 149.
(3) Saumaise, *loc cit.*
(4) Tzetzes dans Lycophron, v. 273; *ibid.*, Meursius.

PLANCHE 32.

Ariane se réveille sur le rivage de l'île de Naxos, surprise de ne pas trouver à ses côtés l'ingrat Thésée, qui vient de l'abandonner. Elle est assise demi-nue avec de larges anneaux d'or aux bras, des pendants aux oreilles, et un beau collier orné de grosses perles. Un petit Amour ailé se tient debout devant elle. De sa main droite il cache ses yeux, qui semblent verser des larmes, et sa main gauche porte un arc sans corde et des flèches. Une femme ailée et coiffée d'un casque s'appuie avec la main gauche sur l'épaule de l'amante délaissée, et lui montre du doigt avec la main droite le vaisseau de Thésée qui s'éloigne à force de rames et de voiles du rivage de l'île, sur lequel on a laissé par oubli un gouvernail. La peinture reproduite par cette planche a été trouvée aux fouilles de Civita, le 20 août 1757.

On a saisi parfaitement l'intention de l'artiste dans l'Amour dont l'arc est rompu, et dont le visage est rempli de tristesse. Il pleure de douleur et de rage, son influence perdue, le mépris et le dédain de Thésée. Son arc est désormais une arme inutile dont il n'a plus que faire. Au reste, cette forme a été employée d'autres fois pas les artistes; et Ovide, pleurant la mort de Tibulle, ce poëte si doux et si voluptueux, a dit :

« Ecce puer Veneris fert eversamque pharetram,



A. d'H. V. 2. P. 97.

Curita
Scop. 20 agosto 1757
MN Inv. No 9047
Sala LIII
Ruesch 1441

Helb. 1228
RP. III/7 :
une fig. ailée, en presence d'Eros pleure, montre à Arianne le navire de Thésée qui s'éloigne)

Elia 173
Millin, G. M. 131 bis, 498

Böttiger, arch. Mus. I.
Jahn, Beiträge, p. 284

P d'E. II, 15, 97
D-Maréchal II. 53

Fiorelli, GdScP, 1865, I Monumenti, p. 17, No. 6

Gragnano
Scop. 26 febb. 1760

P d'E. III, 69
D-Maréchal III, 57



Ad. Bouchet del. et sc.

A. d'H. V. 3. P. 69.

MN Inv. n. 8712,

ARIANE ←

Ariadne

Et fractos arcus, et sine luce facem.
Excipiunt lacrymas sparsi per colla capilli,
Oraque singultu concutiente sonant.

« Voici que le fils de Vénus porte son carquois renversé, son arc rompu, et « sa torche sans flamme. Des larmes mouillent sa chevelure qui inonde ses « épaules; et sa bouche ne fait plus entendre que des sanglots. »

Mais si la figure du petit Amour ne laisse aucune prise au doute et à la discussion, on ne saurait en dire autant de la femme ailée qui s'appuie sur l'épaule d'Ariane.

Est-ce Minerve, qui est déjà venue avec Bacchus engager Thésée pendant son sommeil à délaisser son amante (1), et qui maintenant console Ariane en lui annonçant que Thésée s'est conformé aux ordres de Bacchus, et que ce dieu l'épousera bientôt? Minerve était adorée à Athènes sous le nom de *Nicè,* Victoire, et sa statue avait des ailes d'or (2).

Est-ce la Victoire elle-même, les ailes au dos et le cimier en tête, que le peintre a voulu représenter ici, pour nous faire comprendre que ce qui fait le plus de mal à Ariane, c'est le souvenir de la victoire de Thésée contre le Minotaure, souvenir qui accroît à ses yeux l'ingratitude de son amant?

Est-ce Diane que Bacchus a envoyée soit pour consoler Ariane (3), soit pour la punir de ce qu'à son arrivée dans l'île de Naxos, elle a profané le temple de cette déesse

(1) Procl., *in Chrestom.*, p. 989.
(2) Meursius, *Lect. att.*, I, 20.
(3) Homère, *Odys.*, XI, v. 220 et suiv.

en s'y livrant aux transports de Thésée (1)? Les ailes conviendraient à Diane au moins aussi bien qu'à Minerve (2).

Est-ce Vénus qui rappelle à Ariane tout ce qu'elle a fait pour Thésée, et qui accroît sa douleur par des souvenirs d'amour et de volupté?

> Ah! miseram! assiduis quam luctibus externavit
> *Spinosas Erycina* serens in pectore *curas* (3).

« Ah! malheureuse! Vénus la rendit insensée en lui faisant entendre des « plaintes continuelles, et en semant dans son cœur des soucis épineux. »

Est-ce Némésis, la vengeresse des offenses et surtout des torts des amants? « Cette déesse, dit Pausanias (4), « est la plus implacable des divinités qui se chargent de « venger les offenses des mortels. Chez les habitants de « Smyrne, ses statues avaient des ailes; sans doute pour « indiquer que cette déesse, aussi bien que le fils de « Vénus, s'occupe particulièrement des querelles d'a- « mour. » Le gouvernail que l'on voit sur le rivage se rapporterait alors à Némésis, dont il est quelquefois un attribut distinctif, comme il l'est aussi de la Fortune (5).

Enfin, ne serait-ce pas la personnification de la pensée d'Ariane, ou des soucis poignants que l'ingratitude du jeune Athénien faisait naître dans le cœur de l'amante

(1) Eustathe, sur Homère.
(2) Pausanias, v. 19.
(3) Catul., *de Nupt. Pel. et Thet.*
(4) Pausanias, I, 33.
(5) Montfaucon, t. I, p. II, lib. II, cap. 8, § 2.

abandonnée? Horace (1) n'appelle-t-il pas les soucis, *curæ volantes, ociores cervis, ociores Euro*, les *soucis volants, plus rapides que le cerf, plus rapides que l'Eurus* (2)?

Le cœur d'Ariane nous a été révélé par Catulle avec une hardiesse et un abandon pleins de charmes : « Je t'ai sauvé « bien sûr du milieu du gouffre de la mort; et j'ai mieux « aimé perdre mon frère que de manquer à toi, trompeur, « dans ce moment suprême. Pour cela, je serai donnée à « manger aux bêtes fauves et aux vautours ; et, morte, je « ne serai pas ensevelie dans la terre. Quelle est la lionne « qui t'a engendré sous une roche solitaire, toi, qui ré- « compenses ainsi ceux qui t'ont conservé la vie (3)? »

Le vaisseau de Thésée avait des voiles noires quand il quitta les rivages de l'Attique, et il avait été convenu entre Égée et son fils, que, si celui-ci retournait vainqueur, les voiles noires seraient remplacées par des voiles blanches ; tandis que s'il succombait dans son expédition périlleuse, le navire rentrerait dans le port d'Athènes tel qu'il en était sorti, c'est-à-dire avec les insignes du deuil et de la douleur. Thésée et ses compagnons oublièrent ce qui avait été convenu entre eux et le malheureux roi d'Athènes ; et quand Égée aperçut du rivage les voiles noires du navire, il se précipita dans la mer pour ne pas survivre à son fils chéri, qui revenait triomphant auprès de lui. Peut-être bien la femme ailée, quelle qu'elle soit, Minerve,

(1) II, *Od.* XVI.
(2) Hyginus, *Fab.* 220.
(3) Catull., *loc. cit.*

Diane, Némésis, etc., console-t-elle Ariane en lui montrant les voiles noires du vaisseau, et en lui disant que Thésée sera puni de son ingratitude par la mort de son vieux père (1).

Le navire que Thésée avait choisi pour se rendre en Crète avait trente rames. On le conserva à Athènes jusqu'au temps de Démétrius de Phalère; il est pourtant vrai de dire qu'il avait été radoubé tant de fois, que les philosophes de l'antiquité s'exercèrent à résoudre un problème qui consistait à savoir si ce vaisseau était bien encore le vaisseau de Thésée (2).

Cinq oiseaux, un aigle, deux paons et deux autres oiseaux moins caractérisés forment le sujet de la vignette.

PLANCHE 33.

C'est encore Ariane qui a fourni le sujet de ce tableau. L'amante délaissée dort paisiblement sous une tente qui préserve son corps à demi nu des intempéries de l'air et de l'ardeur du soleil. Sa tête, appuyée sur un oreiller blanc, est ceinte d'une bandelette de même couleur. Ses bras, ornés de deux bracelets, sont posés avec grâce, le droit sous la tête, qu'il semble soutenir, et le gauche sur son lit. Le dieu Bacchus, couronné de pampre et de raisin, vêtu d'une longue draperie rouge, et chaussé

(1) Catull., *loc. cit.*

(2) Plutarque, *in Thes.* Les jurisconsultes sur la loi 61. *de Rei vindic.*



A. I. Bouchet del. et sc. A d H. V. 2 P. 103

BACCHUS ET ARIANE

Bacchus and Ariadne

Portici
Scop. 1748
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
D. Maréchal II, 55
Ruggiero, Scavi, p. 104

de cothurnes qui montent à mi-jambes, s'avance conduit par l'Amour. Il est accompagné du vieux Silène, qui tient le thyrse en main, et suivi de loin par une troupe de Bacchantes. Un satyre, le dieu Pan peut-être, découvre la jeune femme, dont les charmes excitent l'admiration de Silène et l'enthousiasme de Bacchus qui, au rapport de Nonnus (1), conçut à la vue d'Ariane une surprise mêlée d'amour,

. . . . ὑπναλέην δὲ
Ἀθρήσας Διόνυσος ἐρημαίην Ἀριάδνην
Θαύματι μίξεν ἔρωτα.

Le petit garçon ailé attire Bacchus d'une main, et de l'autre lui montre les beautés de la jeune femme endormie. La physionomie du Faune, placé derrière un rocher, est empreinte d'ironie, et exprime en même temps les idées lascives que fait naître en lui cette scène voluptueuse.

Ce tableau, outre le mérite de la composition et de l'effet, est précieux encore en ce qu'il révèle l'intention de l'artiste avec tant de netteté, de justesse et de précision, qu'il ne peut fournir aucun prétexte aux doutes et aux interprétations diverses des archéologues et des érudits. La pompe de Bacchus est indiquée, à ne pas s'y méprendre, par la corbeille mystique placée sur la tête d'une des Bacchantes, et par les deux flûtes, dont joue une de ses compagnes. Le dieu lui-même ne pouvait être personnifié

(1) Nonnus, *Dionys.*, XLVII, v. 271.

avec plus d'esprit et de vérité. Le vieux Silène est bien représenté tel que nous l'avons toujours conçu : βραχὺν, πρεσβύτην, ὑπόπαχυν προγάστορα, ῥινόσιμον, *un vieillard court, gras, ventru, avec les narines écartées* (1). Le petit génie est encore ici un symbole très-animé de la Passion. La lubricité du Satyre, qui appartient au cortége de Bacchus, se révèle dans l'action que le peintre lui a prêtée, et aussi dans son attitude et dans le mouvement des traits de son visage. Enfin, dans un sujet qui se rapporte à Bacchus, une tente doit indiquer le mystère de ses orgies.

Un aigle et trois autres oiseaux sont représentés dans la vignette qui complète cette planche.

PLANCHE 34.

Le récit du délaissement d'Ariane était si populaire chez les anciens, que, s'il faut en croire Philostrate (2), les nourrices s'en étaient emparées pour orner la mémoire de leurs nourrissons. On l'a déjà vu représenté dans plusieurs planches de cet ouvrage. Il fait encore le sujet de celle-ci. Seulement, on remarquera que la même aventure a été exprimée avec des formes et des circonstances différentes. Cela tient sans aucun doute au peu d'accord qui règne entre les mythologues anciens dans les récits qu'ils ont faits des événements de la Fable. Les circonstances

(1) Lucien, *in Baccho*.

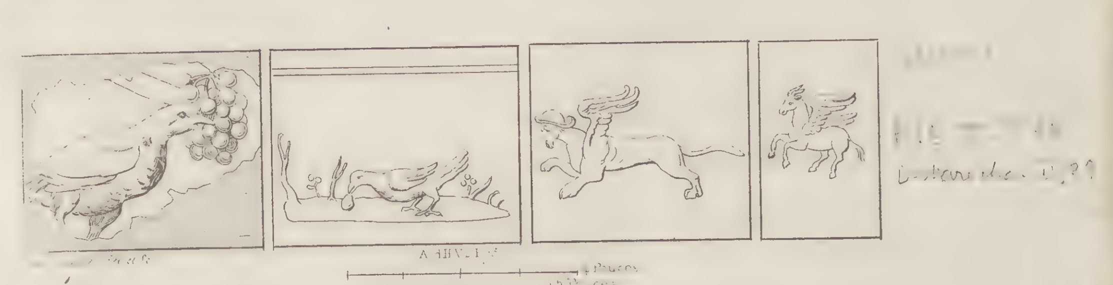
(2) L., *Im.*, XV.

a) Helbig 1222 Rein. 112/3.
British Museum

PEINTURES

Malerei





Pouces

5 Pouces

ARIANE

Ariadne

en sont racontées par eux de diverses manières, et, autour du mythe principal, toujours religieusement conservé, ils ont disposé à leur guise tout ce que leur imagination pouvait produire de plus gracieux. De toutes les peintures qui se rapportent au même fait, celle-ci est peut-être la plus simple.

La jeune femme a les cheveux en désordre. Son cou est orné d'un collier, et ses bras de bracelets d'or. Des anneaux de même métal, que les anciens appelaient περισκελίδες (1), *periscelides* (2), et *compedes* (3), entourent le bas de ses jambes. Elle se soulève de dessus son lit, où l'on remarquera le nombre et le luxe des coussins qui soutenaient sa tête et ses épaules (4). Le raffinement des Romains dans l'arrangement de leurs couches avait été poussé si loin, que les draperies de pourpre et les tapis des Indes étaient supportés par des lits à pieds d'argent; et que Juvénal s'écrie :

Credo pudicitiam Saturno rege moratam
In terris. . . . .
Silvestrem montana torum quum sterneret uxor
Frondibus, et culmo, vicinarumque ferarum
Pellibus. . . . .

Comme on le voit, le satirique romain pensait que la pudeur ne pouvait exister que sur des lits de feuillage,

(1) Pollux, II, *Se.* 194 ; *Se.* 100.
(2) Horace, I, *Epist.* 17.
(3) Pline, XXX, 12.
(4) Antichità di Ercolano, t. II, p. 88, n. 8.

couverts de peaux de bêtes. La couche d'Ariane est abritée par un rocher escarpé. Les flots de la mer viennent mourir à ses pieds. Aussi paisibles, aussi calmes que le cœur de la jeune femme est triste et agité, ils semblent respecter son émotion et sa douleur. Une draperie blanche laisse à découvert le haut de son corps et le bas de ses jambes. Thésée est figuré peut-être ici dans l'homme que l'on voit attentif à diriger le vaisseau dont on distingue parfaitement d'ailleurs les voiles, les cordages, la poupe avec ses ornements, et les deux gouvernails. Les anciens faisaient manœuvrer leurs vaisseaux au moyen de deux gouvernails, et quelquefois plus. Les Carthaginois ne s'en tenaient jamais à un seul, aussi employaient-ils toujours deux pilotes (1). Pour ce qui concerne les diverses parties des vaisseaux chez les anciens, nous renvoyons aux auteurs cités en note (2).

Quatre fragments entrent dans la composition de la vignette. Dans le premier, on voit un oiseau becquetant une grappe de raisin. Dans le second, un autre oiseau et des plantes. Dans le troisième, une espèce de griffon à face humaine, et avec une barbe. Enfin, dans le quatrième et dernier, un Pégase ailé.

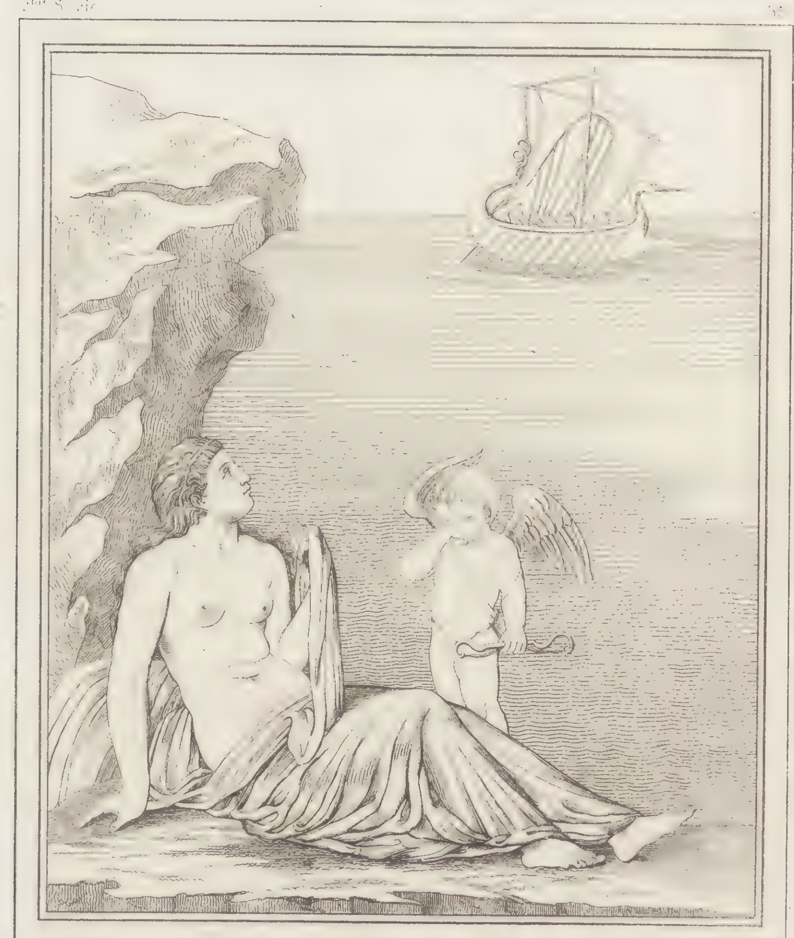
(1) Ælian., *V. H.*, IX, 40; Tacite, *Ann.* II, 6; Scheffer, *de Mil. nav.*, I, 6; II, 21.

(2) Scheffer, *de Mil. nav.*, II; saint Isidore, Végèce, Pollux, I, *Se.* 90; Hyginus, *Astr., poet.*, III, 36; Eustathe, *Odyss.*, 1; Pétrone, *cap.* 75.

Helb. 1223
RP. 112/2

Jahn, Arch.

D. Marechal I, 95



Herc. (Moses gives)
M.N., Inv. n° 9727
77
cat. n° LXV

Helb. 1634
KP. 375/3
Pitt. d'E. I, 17, p. 93*
D. Maréchal I, 66
Schefold (WP) 320
352

B. 0.98 m. H. 0.30 m.

for the description of this ptg. see p. 133.

× 93

* in "Alcune Osservazioni" describes this ptg. under tav. XVIII rather than tav. XVII

Note – Helb., RB., Pitt. d'Erc. and Sch. don't give the provenance.
Helb., RB. and Reinach give Pitt. d'Erc. p. 97 in error.

Pomp
MN Inv. No: 9379
Sala LI

PEINTURES.

Maturi.

DP 196/7
Helb. 1338
MB XII, 7
P d'E. V, 9, p. 131
Brrelli, Giorn. d. Scav. Pomp (n.s.) 1862, Vol. 14, p. 61

Vgl: Helb 962

Schefold 313, 344
D- Maréchal V, 102



A.d'H.V. 5. P. 131.

M.N. Inv n° 8636



Helb. 1349

Narcifs, Theseus.

PLANCHE 35.

C'est encore Ariane qui a inspiré l'auteur de cette peinture. On la voit ici demi-nue et couverte jusqu'au buste par une draperie blanche. Ses cheveux déliés tombent sur ses épaules, qu'elle appuie sur un coussin d'une demi-teinte noire. Son front est orné d'un ruban blanc. On aperçoit en pleine mer le vaisseau de Thésée qui fuit avec toutes ses voiles, et sur le rivage un petit Amour, qui pleure et tient son arc débandé en signe de défaite. Le carquois attaché sur son dos paraît dépourvu de flèches.

Le fond de ce tableau est un ciel. Il est enfermé dans un cadre qui se compose d'une bande noire et d'une autre jaune.

Les deux sujets qui complètent cette planche sont sur fond jaune et ont des cadres bleus à filets blancs. Sur le fond jaune se détachent deux petites surfaces semi-circulaires peintes couleur d'eau, avec des poissons coloriés au naturel.

PLANCHE 36.

Ce tableau a pour fond un ciel. Il est entouré d'un cadre composé de trois bandes, une intérieure noire, une

extérieure jaune, et une intermédiaire blanche. Un jeune homme est assis sur un rocher au bord d'une fontaine. Une draperie rouge cache une partie de ses cuisses. Sa main droite est armée de deux javelots de chasse. On donnerait à cette figure le nom de Narcisse, si le bâton noueux, ou la massue appuyée sur le rocher ne rappelait Hercule, qui, dans sa jeunesse, exerçait son courage aux périls de la chasse et combattait les lions. La massue, dans les monuments antiques, est exclusivement consacrée à caractériser les héros. Cette idée semble exclure tout à fait le souvenir de Narcisse, qui cependant, comme chasseur (1) et comme berger (2), peut revendiquer cette arme puissante.

Cette peinture peut se rapporter encore à la jeunesse de Thésée, ou à celle de tout autre héros.

La vignette placée au-dessous offre un paysage, avec un ciel, un lac, des tours bâties sur les bords, et divers oiseaux aquatiques.

PLANCHE 37.

Le sommeil d'Endymion est une des plus gracieuses fictions de la Fable. Le bel adolescent avait osé élever ses désirs jusqu'à la reine de l'Olympe, et Jupiter punit

(1) Xénophon, *de Venat.*, p. 984.

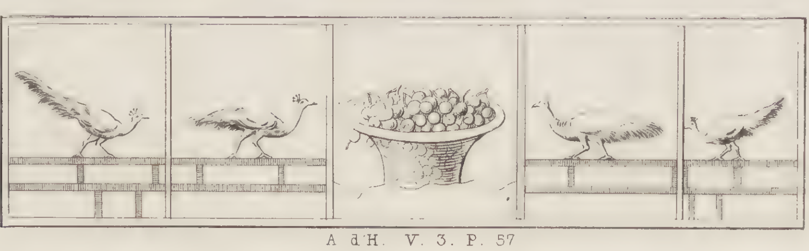
(2) Théocrite, *Id.* IX, 23; *ibid.* son Scoliaste et Warton; Anthologie, IV, 22, *Ep.* 51 et 49.

PEINTURES.
Malerei.

2me Série 37



A. d'H. V. 3. P. 17.



A. d'H. V. 3. P. 57

6 Pouces

Diana und Endymion

Ruesch 1431

MB IX, 40

D-Maréchal III, 3
Ruggiero, Scavi, p 693

Zahn I, 28
Rodenwaldt, p. 151, note 3
p. 191, note 1

Civita
MN Inv. 8626

Comp. pc. to 8 672, Sala

D-Maréchal III, 35

sa témérité en l'affligeant d'un sommeil éternel. Depuis, l'amant malheureux a toujours dormi, et il dort encore (1). Heureux dans son infortune ; car toutes les nuits, la Lune, Phœbé, la belle immortelle, au large manteau, τανύπεπλος (2), se revêt à la hâte d'une draperie rouge qui, soulevée par le Zéphyr, laisse apercevoir ses charmes ; timide et modeste, elle s'avance sur la pointe des pieds, ἐπ' ἄκρων τῶν δακτύλων βεϐηκυῖα, ὡς ἂν μὲ ἀνεγρόμενος ἐκταραχθείη ; de peur de le réveiller (3). Qui la détourne ainsi de sa course silencieuse? Qui l'arrache à son palais enchanté? C'est l'Amour, dont la voix irrésistible a autant d'empire sur les dieux que sur les simples mortels. Le fils de Cypris prend Phœbé par le bras et la conduit vers Endymion. La belle déesse voudrait en vain résister... Elle ne peut pas, elle va, et l'objet de sa passion elle le trouve reposant à l'ombre d'un arbre, tout nu et rejetant loin de lui une draperie rouge dont il n'a que faire. Peut-il croire, lui, simple pasteur, *bubulcus*,

> Ἐνδυμίων δὲ τίς ἦν ; οὐ βουκόλος ; ὅντε Σελάνα
> Βουκολέοντα φίλασεν (4),

que la Lune descend de sa sphère céleste pour le visiter pendant son sommeil? Peut-il savoir combien il est beau avec ses cheveux tombant sur ses épaules, et s'échappant

(1) Cicéron, *Tuscul.*, quæst. I ; Ovide, *Epist. Saph.*, v. 90 ; Théocrite, *Id.* III, v. 49.

(2) Orphée, *Hymne à la Lune*, v. 10.

(3) Lucien, *Dial. Vener. et Lun.*

(4) Théocrite, *Id.* XX, 37.

en désordre du ruban qui lui ceint le front, et son bras qui retient à peine les deux dards qui lui servent de défense? Oui il est si beau que Phœbé l'aime, tout pasteur, tout bouvier qu'il est, βουκολέοντα φίλασεν. Et c'est là le châtiment d'Endymion! Combien il doit bénir la main qui l'a frappé! Car il ne peut s'avouer son infortune, lorsque la Lune, qui le croit endormi, le couvre de ses caresses et reçoit les siennes avec ardeur (1).

« Ζαλωτὸς μὲν ἐμὶν ὁ τὸν ἄτροπον ὕπνον ἰαύων
« Ἐνδυμίων (2). »

Je porte envie à Endymion qui jouit d'un sommeil éternel, dit Théocrite. Enfin on a eu pitié de la Lune amoureuse d'un homme endormi et privée de son regard, et l'on a dit que le Sommeil accorda aux supplications de Phœbé qu'Endymion pût dormir les yeux ouverts (3). Il paraît aussi que cette union fut des plus heureuses, car les deux amants donnèrent le jour à cinquante filles (4). Sur la tête du beau jeune homme endormi on aperçoit le croissant de la Lune. Ce détail est encore une de ces fictions ingénieuses, et quelquefois un peu forcées, que les peintres anciens mettaient en usage. Il paraît cependant que dans cette circonstance l'artiste a été l'organe d'un préjugé des païens, qui croyaient que si la Lune

(1) Cicéron, *Tuscul.*, *quæst.* I; Théocrite, *Id.*, III, v. 49.

(2) Théocrite, *Id.*, III, v. 49.

(3) Athénée, XIII, 2, p. 564.

(4) Pausanias, VI.

* "Si sono fatte tagliare da Canart n. 24 pezzi di pitture ... altro un giovane assiso su di un scoglio in atto di rimirarsi nell'acqua, dove si vede il riflesso del suo volto, e vicino gli resta un genio, forse è Narcisso."

Villa di Diomede
MN. Inv. 9383
[illegible] 1420
Sala XXIII
[illegible] 1381
R.P. 196/9 (T.W. index gives 195/9 in error)
MB. X., 36
[illegible]
[illegible] X, tav. XXI
[illegible]
Pompeia (1855) p. 254 fig. 1
[illegible] comes from VI, ii, 16
[illegible]
[illegible] p. 164
[illegible] No. 1
[illegible] Hist. de l'art, Tav. I
The Cat. vol II, Sala LXXX, No 4.
P.AH. I, 1, p. 252 *
(9 marzo 1771)
P. d'E. V, 28, p. 127
Helb. 1366
Hut, Götter und Heroen, 96, 315
Baumeister II, 1006
[illegible] 128
[illegible] p. 216 [illegible]
Schefold (WP) 316, 345
T. Pitt. III, 46
[illegible]
Note. [illegible]
P d E gives Civita

PEINTURES
Malerei



A. d'H. V. 5 P. 127.

NARCISSE
Narciss

[illegible] V, 69

n'était pas toujours visible, c'est qu'elle allait visiter Endymion.

Nous avons rapporté toute la partie poétique des amours de la Lune et d'Endymion. Mais au fond des mythes il y a toujours une valeur et une signification. Le Scoliaste d'Apollonius (1) s'est chargé d'interpréter celui-ci, et il l'a fait ainsi : Endymion était un chasseur qui dormait pendant le jour, et sortait de sa demeure à la nuit, lorsque les bêtes quittent leurs tanières et vont au clair de lune chercher leur nourriture. Ses compatriotes qui le trouvaient toujours endormi, inventèrent la fable de son sommeil éternel. L'on a dit encore qu'Endymion fut le premier homme qui s'occupa d'observations astronomiques ; et que, comme la Lune surtout était le sujet de ses études, il veillait pendant la nuit, et dormait pendant le jour ; ce qui aurait donné lieu aux fables et aux inventions des poëtes que nous avons rapportées plus haut (2).

La vignette renferme cinq fragments. Au milieu un vase en verre rempli de cerises, et sur les côtés, quatre paons peints avec leurs couleurs naturelles.

PLANCHE 38.

La fable de Narcisse est très-connue. Elle est la même

(1) Scoliaste d'Apollonius, IV, v. 57.
(2) Scoliaste d'Apollonius, IV, 264; Scoliaste de Théocrite, *Id.*, III, v. 49; Nonnus, XLI, 379; Pline, II, 9; Fulgentius, *Mythol.*, II, 19.

dans tous les auteurs anciens, historiens ou poëtes, qui l'ont rapportée (1). C'est toujours un jeune homme qui aperçoit son image dans l'eau d'une fontaine, admire sa propre beauté, devient amoureux de lui-même, meurt consumé par son étrange passion, et se métamorphose en une fleur qui prend son nom. On voit ici le bel adolescent couronné de fleurs et languissamment appuyé avec sa main gauche sur le rocher où il est assis. Son bras droit retient avec peine une lance; une petite draperie rouge couvre une partie de sa cuisse gauche. Il regarde avec amour la réflexion de son image dans la source qui coule à ses pieds, et un petit Amour en pleurs tourne sa torche vers la terre en signe de tristesse et d'infortune. Cette fiction allégorique exprime ici ou la passion malheureuse, ou la mort prochaine de Narcisse. Cette peinture, sur fond bleu de ciel, est entourée d'un cadre formé par une bande noire, un filet blanc et une bande jaune. Le sujet qu'elle représente est reproduit dans les planches suivantes, sous des formes à peu près semblables. Il a d'ailleurs inspiré un grand nombre d'artistes, et les arts lui doivent plusieurs monuments remarquables (2).

(1) Ovide, *Met.*, III, 402 et suiv.; *loc. cit.*, v. 346; Tzetzes, *Chil.*, I, 9; IV, 119; Lucien, *V. H.*, II, 17, et *Char.*, 24; Conon, *Nar.* 24 dans Photius; Ausone, *épigr.* 96, 97; Stace, III, *Sil.* IV, 41, et *Theb.* VII, 340; Pausanias, IX, 31.

(2) Philostrate, I, *Im.*, 23; Callistrate, *Stat.*, V, Musée de Florence, t. II, pl. 36, (n.)2; Winkelmann, *Mon. Ant.*, t. I, pl. 24.



A. d'H. V. 4. P. 131.



A. d'H. V. 6. P. 59.

1 Palm.

ENDYMION.

Endymion.

D-Maréchal IV, 38
Fiorelli, SdScP, 1865, Monument p. 19, No. 35

VI. vii, 20
C. dell'A.,
tablino

D-Maréchal III, 121

PLANCHE 39.

Le jeune homme que l'on voit ici endormi sur une pierre au pied d'un arbre paraît être un chasseur qui se repose de ses fatigues; on en juge à la lance dont il est armé,

....Lato venabula ferro (1).

à ses bottines bleues (2), à la disposition de la draperie rouge qui tombe sur ses épaules et lui laisse la liberté de tous ses mouvements, enfin au chien qui est près de lui et semble protéger son repos. On pourra aussi donner à ce beau dormeur le nom d'Endymion, dont les amours avec la Lune avaient pour témoins les vieux chênes des forêts de Latmo.

..............ἧς ἔτι νῦνπερ
Ἐυνῆς σῆμα τέτυκται ὑπὸ δρύσιν (3).

L'attitude de cette figure est facile et pleine de grâce. Le bras droit est nonchalamment posé sur la tête, qui se laisse aller sur l'épaule gauche; tandis que l'autre retient la lance et porte sur un appui plus élevé que celui sur lequel est assis le jeune chasseur.

(1) Virgile, *Æn.*, IV, 131.
(2) Nemesianus, *Cyneg.*, v. 90.
(3) Q. Calabrus, X, 131.

Le fond est un ciel avec une indication de paysage.

La frise de la vignette est formée, en dessus et en dessous, par des ornements jaunes, sur les côtés par deux figures ailées qui se terminent en arabesques, et sont supportées par deux petits boucliers, dans le milieu desquels on distingue une espèce de figure. Le fond de toute la frise est blanc; les troncs d'arbres le terrain et les animaux sont peints au naturel.

PLANCHE 40.

Reim. 197/5
Helb. 1340 +

Ce tableau sur fond de ciel représente une figure au milieu d'un paysage borné par de petites collines, peint avec une gradation de teintes assez bien sentie, des rochers rougeâtres foncés, un arbre et des plantes de couleurs naturelles. La figure est encore un Narcisse. Il est couronné de feuillages, ses cuisses sont voilées en partie par une draperie rouge; il tient dans sa main droite deux lances qui lui servent sans doute pour la chasse; ses sandales sont couleur de cuir. Enfin il est assis sur un rocher d'où sort un ruisseau qui réfléchit son image.

PLANCHE 41.

Nous retrouvons encore Narcisse dans cette peinture. Ses cheveux blonds sont couronnés de fleurs, et il dé-

Reinach 197/4. Helbig 1355.

PEINTURES

Murali.



Narcisso.

Sch (WP) 316

D. Marchal V, 07

Px 5 V, 30, p. 135

Sch (WP) 86, 316 (gives Sala 86; VI, i, 6 ? and no MN No.)
D. Maréchal V, 111

PEINTURES
Malerei

Cub. in S.E. of house, rt. of tablin. L. wall.

2e Série



A HH V5 P139

— VI, 1, [illegible]

Sala LXXVII

(sp., non è [illegible])

Helb. 1355

Taf. IX

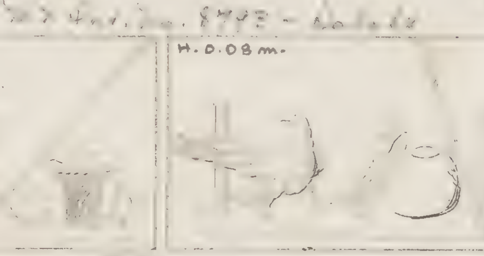
No. 2

([illegible] 1771) *

Vedi: TW., Key to Topographischen Index

[illegible] di Jupiter

Herc.
Helb. 165
RP. 364/3
PdE III 16 85
Schefold (WP) 302



del. Bouchet del. et sc.

A HH V3 P85

Herc.
Helb. 110
RP. 362/3
PdE. III, 85
Schefold (WP) 301
D. Maréchal III, 67

←→ Cat. No. CCCCLV

D. Maréchal III, 67

Narciss

* [illegible] in mezzo vi è [illegible] largo pal. 2, che [illegible] che credesi un Bacco [illegible] [illegible] ritenendosi [illegible] [illegible] un [illegible] coscia. Resta situata tale figura sopra un [illegible] scoglio [illegible], a poco discosto dallo scoglio vi è un Genio, che tiene [illegible]

couvre son corps pour pouvoir en contempler toute la beauté dans l'eau qui coule à ses pieds. Son admiration passionnée semble assez bien exprimée dans le mouvement qu'on lui a donné, et l'idée qu'a eue l'artiste de le représenter se débarrassant des plis de la draperie rouge qui le couvre, paraît assez heureuse. On croit le voir tel que l'a imaginé Ovide :

Adstupet ipse sibi, vultuque immotus eodem
Hæret, ut e Pario formatum marmore signum (1).

Enfin un Amour aux cheveux blonds et aux ailes vertes le regarde et éteint son flambeau. Le fond du tableau est bleu de ciel; les rochers et l'eau sont peints au naturel; le tout est enfermé dans un cadre noir avec des filets blancs.

Deux fragments à peu près semblables forment la vignette. Dans le premier l'on voit un petit autel, un paon, une corbeille recouverte d'une étoffe blanche et un bâton ou un roseau posé en travers. Dans le second on distingue deux autels, un aigle, un foudre rougeâtre, un vase sphérique de couleur bleue avec une guirlande verte et un bâton noueux ou un roseau de couleur jaunâtre. Les objets rassemblés dans le premier fragment paraissent appartenir à Junon (2). Ceux qui sont représentés dans le second conviennent à Jupiter Tonnant (3).

(1) *Mét.*, III, 418.
(2) Pausanias, II, 17.
(3) Antichità di Ercolano, t. II, p. 331.

PLANCHE 42.

La déesse Néphélé s'unit à Athamas, fils d'Éole, et donna le jour à Hellé et à Phryxus. Indignée de l'infidélité du père de ses deux enfants, elle retourna dans l'Olympe, d'où elle envoya un fléau qui désola le royaume d'Athamas. Un oracle fut consulté, comme cela arrivait toujours en pareille circonstance, et le messager qui rapportait sa réponse s'étant laissé gagner par Ino, rivale de Néphélé, annonça que le ciel demandait la mort d'Hellé et de Phryxus. Les intrigues d'Ino furent révélées au jeune prince et à sa sœur par un bélier qui prit une voix humaine, leur prêta le secours de son dos et les emporta sur les flots. Hellé, pendant la traversée, tomba dans la mer, qui prit son nom et fut appelée Hellespont; et Phryxus arriva en Colchide, où il immola le bélier qui l'avait sauvé. Néphélé aurait vengé sa fille par la mort d'Athamas, qui allait être sacrifié à Jupiter s'il n'eût été délivré par Hercule (1). Cette fable a été racontée diversement par les auteurs anciens (2); mais il est un point sur lequel ils s'accordent tous, c'est la chute et la mort d'Hellé dans les flots de l'Hellespont. C'est aussi tout ce qu'il nous importe d'établir pour l'explication

(1) Colonna, *Fragments d'Ennius*, p. 263; le scoliaste d'Aristophane, *Nuées*, v. 256.

(2) Ovide, *Fast.*, III, 862 et suiv.; Hyginus, *Fab.*, I, II et III; *Astr. Poet.*, II, 20.

Helb. 1251. Rein. 211/6
M. B. VI, 19
Bn III, 1332
Roscher I 2027
8889.
Rusch. 142
Elia 149
Rizzo 131

Scop. 8 luglio 1760
Pomp.
Masseria di Cuomo

MN inv. 8889

Pd'E III, 4, p. 23

VI, 19

Guignaut, rel. de

1333

PAH. I, 2, p. 140,

12 luglio 1760):

" A. de 25 on.
por 22. on.

A.d H.V. 3.P. 23

Tizzo C XXXI

315, 330
Anderson 25800

Phryxus und Helle.

Representa un carnero
frente, y sobre el carnero
desnudo, y con la mano
izquierda está abrazado
mujer de un rio, y el campo

D. Marichal III, 4
Fiorelli, GdSc.P, 1865,
p 18, No. 13

de cette peinture. Ainsi nous ne nous arrêterons pas à chercher le degré de vérité auquel on doit élever cette aventure, fabuleuse selon les uns, historique selon les autres (1); à fixer le point géographique de la mer où Hellé fut submergée (2); à choisir entre toutes les explications que l'on a voulu donner de l'intervention du bélier, qui, à en croire Diodore et les scoliastes d'Apollonius (3), était tout simplement un vaisseau appelé *le Bélier,* ou un homme nommé *Crios,* c'est-à-dire *Bélier* (4); ni à rattacher la fable du bélier de Phryxus, immolé en Colchide, à celle de la Toison d'or, cause de la célèbre expédition des Argonautes (5); ni enfin à décider si l'animal généreux qui sauva les enfants d'Athamas prit sa route à travers les plaines de l'air ou dans les flots eux-mêmes de l'Hellespont (6), et si l'auteur de cette peinture a heureusement tranché la difficulté.

Nous ne verrons ici simplement que la représentation heureuse et animée d'un mythe dont nous n'étudierons pas le sens, et nous n'apprécierons d'autre vérité que celle

(1) Paleph., cap. 31; Tzetzès ad Lycoph., v. 22; Diodore, IV, 47; les scoliastes d'Apollonius.

(2) Ovide, *Epist.* XVIII, 139 et suiv., et *Epist.*, XIX, 124 et suiv.; Valerius Flaccus, *Arg.* III, 7; Xénophon, IV, *Hellen.*, p. 148; Wesseling, *Itinerar. Antonin.*, 534; Pline, IV, 11; Martian. Capella, VI, *P. M.*, 247; Hérodote, VII, 34; Isaac Vossius, ad Mela, I, 1, p. 558; Hyginus, *Astr. Poet.*, II, 20; Eschyle, *Pers.*, 747; Lucien, *Dial. Nept. et Ner.*

(3) IV, 47; les scoliastes d'Apollonius, I, v. 256.

(4) Tzetzès, *loc. cit.;* Diodore, *loc. cit.*

(5) Hyginus, *Astr. Poet.*, II, 20.

(6) Lucien, *de Astrol.*, et *citat. dial.;* Philostrate, II, *Im.* XV; S. Augustin, *C. D.*, XVIII, 13; Stace, *Ach.*, I, 24.

de la peinture, d'autre mérite que celui du dessin et du coloris. La figure d'Hellé est remplie d'expression et de mouvement. Sa carnation est délicate, ses cheveux dénoués sont trempés par les flots; elle est vêtue d'une tunique verdâtre et d'un manteau jaune. On ne voit que la partie supérieure de son corps; le reste est caché par la mer. Sa bouche ouverte et son bras élevé vers celui de Phryxus réclament du secours; l'on croit entendre les cris de désespoir et apercevoir les derniers efforts de la jeune fille qui se débat entre les bras de la mort, Phryxus a une carnation bronzée; la partie inférieure de son corps est cachée par une draperie d'un rouge vif bordée d'un bleu très-clair. Son attitude est naturelle et très-animée. Il étend un de ses bras pour secourir sa sœur; il se retient avec l'autre au cou du bélier. La laine de l'animal est blanche, et le peintre a méconnu en ceci l'autorité d'Apollonius (1), qui prétend que Mercure avait donné une toison d'or au célèbre bélier d'Hellé et de Phryxus. Il a résolu d'une manière ingénieuse la question longtemps débattue entre les érudits anciens, en représentant le bélier fuyant, les pattes de devant dans les airs et celles de derrière dans les flots.

Enfin, de chaque côté de la peinture, et dans le fond, des dauphins nagent à fleur d'eau.

> Et circum argento clari delphines in orbem
> Æquora verrebant caudis, æstumque secabant (2).

(1) II, 1147.

(2) Virgile, *Æneid.*, VIII, 674.

Pomp.
[illegible]
VI, ins. occ.
Scap 24 giugno 1760.

MN inv. [illegible]
Ruesch 136?

MB. XII, 52

CXXXII, g.v.

PAH I, 1, p. 110
(24 maggio 1760)
".. [illegible]
dos figuras dentro
de un bosque,
la una de [illegible]
[illegible]
à la piernas,
y una espada
[illegible]
ayre, y man-
[illegible]
decorada, y dicha figura
está echada.

D. Marechal III, 25
Engelmann, Ovid VII, 50
Minervini, Memorie enciclopediche V, p. 67



A d H V...

MERCURE ET MAÏA
Merkur und Maia

Peut-être ont-ils été placés ici pour indiquer le lieu de l'aventure; car les dauphins abondent dans le détroit des Dardanelles (1), et ils figurent sur les médailles des Byzantins.

PLANCHE 43.

Mercure avait des ailes aux talons (2) et à la tête : *Flavis crinibus usquequaque conspicuus; et inter comas ejus aureæ pinnulæ cognatione simili sociatæ prominebant* (3). Cependant, dans la plupart des monuments antiques (4) qui nous ont transmis l'image de ce dieu, ses ailes ne tiennent pas à sa tête, entre ses cheveux, comme le veut Apulée, et comme on le voit dans le tableau reproduit par cette planche ; elles sont seulement attachées à son pétasus. De quelque manière qu'il soit disposé, cet attribut est le plus caractéristique de tous ceux qu'on prête à Mercure, et il n'en partage les honneurs qu'avec Zéthès et Calaïs, fils de Borée et d'Orithye (5), et Persée qui n'en est gratifié quelquefois que parce qu'il avait emprunté ses ailes au messager des dieux (6). La conclusion que nous devons tirer de ces faits, c'est qu'une des deux figures de ce tableau, celle qui a des ailes aux pieds et à la tête, devra représenter un des en-

(1) Pline, XXXIII, 11; Philostrate, I, 13; Begerus, *Th.Br.*, p. 488.

(2) Hyginus, *Fab.* 64, et Fulgence, I, 19.

(3) Apulée, *Métam.*, X.

(4) Montfaucon, t.I, p. I, pl. LVIII, n. 3, pl. LXX, n. 3, et LXXVI, n. 4.

(5) Hyginus, *Fab.* XIV et XIX.

(6) Hyginus, *Astron. Poet.*, II, 12.

Reinach 206/1. Helbig 1197. Bach 1363
P.A.H. I, 1, 110; 24 ll 1760.
Macchia di Cuma. Elia 122
M. B. XII, 52. Rizzo pl. ~~193.~~ 8995
CXXXII

fants de Borée, ou Persée, ou Mercure. La verge, *quem caduceum et* virgula *Mercurium indicabant* (1), se rapporte plus particulièrement au dernier des personnages que nous avons énumérés; et l'on sait que le caducée, qui distinguait le messager des dieux, fut primitivement une verge, autour de laquelle on entortilla plus tard deux serpents. Il est vrai de dire aussi que l'épée semble placée assez mal à propos à son côté. Et si l'on ne trouvait dans les auteurs anciens que Mercure ἐπίγειος (2), ou χθόνιος, ou νύχιος (3), c'est-à-dire le Mercure de la terre, des ténèbres, de la nuit (4), est souvent confondu par eux avec la Mort (5); si Euripide ne nous avait montré ce dieu armé d'une épée et se disposant à couper le cheveu fatal de la tête d'Alceste :

Ἱερὸς γὰρ οὗτος τῶν κατὰ χθονὸς θεῶν
Ὅτου τόδ' ἔγχος κρατὸς ἁγνίσες τρίχα (6),

on aurait eu bien de la peine à établir un rapport quelconque entre Mercure et l'épée à poignée d'or posée à côté de lui sur le rocher où il est assis.

On lui a donné une carnation bronzée; sa draperie, qui descend sur son dos et cache une partie de sa cuisse

(1) Apulée, *Métam.*, X.

(2) Lycophron, v. 680; *ibid.* Tzetzès.

(3) Eschyle, *Choëph.*, v. 725.

(4) Aristophane, *Gren.*, v. 1157, 1169 et 1175; *ibid.* les scoliastes; Eustathe, *Il.* Υ, 73.

(5) Eschyle, *cit. loc.*, v. 620; Spanheim ad Callim., *H. in Dian.*, v. 69, p. 77.

(6) Euripide, *Alcest.*, v. 75.

gauche, est cramoisie; ses cothurnes sont gris. Il soulève avec sa main gauche la draperie couleur de laque qui voilait la nudité d'une jeune femme assise près de lui. Elle s'appuie sur son épaule avec une expression d'amour et de langueur; elle a sur son front un diadème d'or, à son cou un collier de perles et à ses oreilles des boucles qui sont aussi de perles.

Les ornements de cette figure et la couleur de la draperie dont elle est vêtue rappellent aussitôt la Vénus d'Homère : χρυσῷ κοσμηθεῖσα φιλομμειδὴς Ἀφροδίτη (1); et la présence de Cypris sera d'autant plus naturelle ici que les philosophes païens se plaisaient à unir Mercure à Vénus : *Venerem sine Mercurii præsentia nihil unquam egisse* (2); pour exprimer sans doute qu'il n'y a pas de volupté parfaite, sans le plaisir et les charmes de la conversation (3). On peut encore se rappeler à ce propos que les poëtes formaient de l'Amour, de Vénus et de Mercure une espèce de trinité (4), et que le père de Cupidon, suivant certaines traditions, n'était autre que Mercure (5).

Ce dieu avait eu aussi des relations amoureuses avec Proserpine, *Mercurii obscenius excitata natura traditur, quod aspectu Proserpinæ commotus sit* (6), qui lui avait donné trois filles (7). Il serait donc possible encore que la femme assise ici à ses côtés fût Proserpine.

(1) *Hymne à Vénus*, v. 86 et suiv.
(2) Apulée, *Met.*, VI.
(3) Plutarque, *Pr. Conj.*, t. II, p. 138.
(4) Horace, I, *Od.*, XXX.
(5) Cicéron, *de N. D.*, III; Porphyre, dans Eusèbe, *P. E.*, III, 11.
(6) Cicéron, *loc. cit.*
(7) Tzetzès sur Lycophron, v. 680.

Enfin, une nymphe du nom de Lara ou de Mania ayant dévoilé à Junon les amours de Jupiter et de Juturne, son indiscrétion fut punie par le roi de l'Olympe, qui lui coupa la langue et chargea Mercure de la conduire aux enfers. Pendant le trajet, le dieu assouvit sur la nymphe la brutalité de sa passion, et engendra les dieux Lares (1). La jeune femme figurée dans ce tableau pourra donc être la nymphe Lara ou la déesse Mania.

Un motif bien puissant nous décidera en faveur de cette dernière explication : c'est la nécessité d'établir un rapport entre le sujet du tableau et les deux têtes que l'on voit sur une branche de l'arbre et sur un petit tronc peu élevé au-dessus de terre. Disons d'abord, le plus brièvement possible, toutes les discussions et toutes les hypothèses qu'ont fait naître ces têtes, dont l'emploi est inusité dans l'art antique. On y aurait vu des personnifications des Jeux ou des Vents; mais aux uns comme aux autres, lorsqu'on les représente par des têtes séparées du corps, on donne toujours des ailes (2) :

> Sive tu mavis, Erycina ridens,
> Quam *Jocus circumvolat* (3).

Les songes, auxquels présidait Mercure (4), se seraient volontiers présentés à l'esprit; mais aucun monument,

(1) Ovide, *Fast.*, II, 559 et suiv.; Macrobe, *Sat.* I, 17.

(2) Montfaucon, t. I, p. II, pl. CCXXIV; t. I, p. I, pl. CXVI.

(3) Horace, I, *Od.*, II.

(4) Virgile, IV, 244; Athénée, I, 13, p. 16.

aucun texte des poëtes anciens ne leur donne la forme qu'ils auraient ici. Au contraire Tibulle,

> .... Fuscis circumdatus alis
> Somnus, et incerto *somnia* vana pede (1),

et Stace (2), parlent de leurs pieds. Quant aux dieux Lares, ils se rapportaient à la déesse Mania, au moins aussi bien que les Songes à Mercure; mais ils ont été personnifiés bien souvent et toujours en pied. Il est difficile, comme on voit, de s'arrêter à aucune de ces explications; et nous croyons qu'il est prudent de les écarter.

Reste à décider à présent si les deux têtes de notre peinture sont réellement des têtes séparées de leur tronc, ou des oscilles, *oscilla*. A l'appui de la première hypothèse, on pourrait rapporter, il est vrai, un fait assez inconnu, dont la conclusion est qu'un peuple de la Grèce sacrifia à Mercure, dans une circonstance bien peu célèbre, un jeune garçon et une jeune fille (3). On ne manquerait pas de faire valoir que l'épée trouverait dans ce sens une explication bien énergique; mais il est trop évident que les deux têtes du tableau ne semblent pas du tout avoir été enlevées à des cadavres; ensuite que l'attitude de Mercure et de Mania, ou de toute autre femme ou déesse, ne peut pas convenir à des statues, et encore moins à des divinités, devant lesquelles on vient de consommer un sacrifice. Il vaut mieux croire que Mercure et

(1) Tibulle, II, *El.* I, 90.
(2) *Theb.*, X, 131.
(3) Tzetzès, sur Lycophron, v. 680.

Mania, qui, dans le principe, exigeaient des mortels des sacrifices humains, ont bien voulu se contenter de simulacres de têtes, d'oscilles, comme on les appelait. Cette modification sublime dans le culte des divinités avait été apportée en Italie par Hercule. Junius Brutus fut le premier qui priva Mania, la mère des Lares, du sang précieux dont on arrosait ses autels. Au moyen sans doute de quelque interprétation forcée, de quelque jeu d'esprit que nous regrettons de ne pas connaître, il substitua aux têtes des jeunes Romains des têtes d'ail et de pavot (1). L'histoire ne dit pas que Mania ait protesté contre cette supercherie.

Enfin le nombre des Lares peut être rapproché de celui des oscilles de notre peinture ; et comme l'on prétendait que les Lares ou les Pénates n'étaient autres que Castor et Pollux, dont l'un était mortel et l'autre immortel, on comprendra pourquoi un des oscilles seulement a reçu les honneurs de la couronne (1). Il faut ajouter à cela que le lieu de la scène représentée ici est un de ceux que les dieux Lares affectionnaient. Les bois étaient leur séjour favori (2), et on les appelait *Lares querquetulani* (3), *Lares viales* (4), etc.

Cette peinture est d'un dessin très-correct. Les figures en sont gracieuses, et leurs attitudes bien senties. Le paysage et le ciel sont peints au naturel.

(1) Vossius, *Idol.*, I, 11 et 12.
(2) Cicéron, II, *de L. L.*
(3) Varron, IV, *de L. L.*, p. 18.
(4) Servius, *Æneid.*, III, v. 312.

Inv. no. 9377*

Feriche

2, I, 4, p. 56

Pd'E VIII

317, 344

* T.W. Index Herc. Pomp. gives MN inv. 9017

p. 76, ftn 3

D. Maréchal V, 144



A. 3II V° 1231

Civita maggio 24, 1760

Cat. no. MX

Pd'E III, 20, p. 103

D. Maréchal III, 126

Häusliche Scene

PLANCHE 44.

Dans l'intérieur d'un appartement, deux femmes, vêtues et chaussées de blanc, nous apparaissent chacune dans une attitude différente. Celle qui est debout s'appuie sur un piédestal, où ont été déposées des bandelettes et des étoffes jaunes. L'autre est assise sur un lit couvert d'une draperie verte ; elle tient de sa main gauche un vase de métal, s'appuie sur son bras droit orné d'un bracelet d'or, et semble écouter les discours de la femme qui se tient debout devant elle. Il est très-possible que ce tableau soit la représentation d'une scène d'intérieur, qui se rattache à la vie de tous les jours chez les anciens, et doit être dénuée de toute importance mythologique et historique. Ce sera alors une jeune femme qui va se mettre à sa toilette (le vase de parfum, les bandelettes, et aussi la simplicité et le désordre de sa mise semblent le prouver) ; et une de ses esclaves, ἐπικειμένην κάλυμμα ἐπὶ τῇ κεφαλῇ (1), dont les cheveux sont retenus par une coiffe blanche, lui parle avec feu d'un sujet qui l'intéresse, peut-être de son amant qu'elle va recevoir, et pour qui elle doit parfumer son corps avec tout le raffinement du luxe que les femmes de l'antiquité employaient en semblables circonstances (2).

(1) Pausanias, V, 19.

(2) Lucien, *Amor.*, 39 et 40; Apollonius, III, 830; Properce, I, 2 et 3; Athénée, XV, p. 688.

a) Helbig 1432. Rein. 265/3.

Cependant les faits de la Fable et de l'Histoire sont en si grand nombre et tellement variés, qu'il était impossible que la vue de cette peinture ne rappelât pas quelque souvenir. Aussi on a pensé à Phèdre et à sa nourrice. Celle-ci vient de recevoir l'aveu de la passion criminelle qui consume sa maîtresse, et, après avoir essayé, mais en vain, de lui ouvrir les yeux sur les tristes conséquences d'une pareille intrigue, elle se décide à favoriser un amour auquel Phèdre tient plus qu'à la vie. La scène latine avait rendu la même situation, et Sénèque, dans son Hippolyte, montrait ainsi Phèdre assise sur son lit et refusant de se livrer à sa toilette.

Sed en patescunt regiæ fastigia :
Reclinis ipsa *sedis* auratæ *toro*
Solitos *amictus* mente non sana abnuit (1).

Elle répondait aux instances de ses esclaves :

Removete, famulæ, purpura atque auro illitas
Vestes......................
Odore crinis sparsus *Assyrio* vacet (2).

On aimera peut-être mieux donner aux deux femmes de cette peinture les noms de Pénélope et de son esclave Eurynomé, qui lui conseille de baigner son corps et de parfumer ses joues :

Κάλλεϊ μέν οἱ πρῶτα πρόσωπά τε καλὰ κάθηρεν
Ἀμβροσίῳ, οἵῳ περ ἐϋστέφανος Κυθέρεια
Χρίεται (3).

(1) Sénèque, *Hippolyt.*, v. 384 et suiv.

(2) Id., *ibid.*

(3) Homère, *Odys.*, Σ, v. 191, 193.



Found in Resina

MN Inv 8984
Cf. analogo in IX, iii, 5
Helb. 1048
MB. I, 2
Rizzo, tav. cxxxiii, p. 64
P.d'E. I, 53
E. Breton Pompeia (1855) p. 371, fig. 1
Schefold (WP)

8984
Sala LXXIV
Ruesch 1417

Spinazzola, Le Arti Dec. Tav. 128
... Landscape, p. 141, fig. p. 127 - M. Camaggio Le Immagini filostratee, p. 483 f.

A. d'H. V. 1. P. 53.

Pesci
H.N. ... 8681 B. 0.43 m. H. 0.12 m.
Sala LI
...

Helb. 654
P.d'Erc. I, 24, p. 125
Sch. (WP.) p. 320
D-Maréchal I, 80



Pompeii (according to Renaudi)

A. d H. V. 1. P. 125.

Polyphem

D. Marechal I, 37
Ruggiero, Scavi, p. 691
Cammagio, "Le Immagini" filo., p. 483 f
Symb. Lit. Phil., Bonn, p. 363
Vgl. Stephani, Pompk. Kunde, 1864, p. 223

Le mot κάλλος dont se sert Homère est expliqué par son scoliaste par la périphrase μύρον τῆς Ἀφροδίτης, *le parfum de Vénus*. On a prétendu à ce propos que les femmes employaient μύρον, l'onguent, l'huile odoriférante, tandis que les jeunes filles ne se servaient pour leur toilette que de l'ἔλαιον, l'huile simple (1).

Le cadre est formé d'une bande intérieure noire, d'une extérieure rouge, et de deux filets blancs intermédiaires.

Dans les deux guirlandes de la vignette, les feuilles sont vertes, les fleurs jaunes et rouges, et le fond blanc.

PLANCHE 45.

Il n'est personne qui ne saisisse à la première vue le sujet de ce tableau. Cependant, si l'on étudie un instant les personnages et leurs attributs, on s'aperçoit qu'ils s'écartent de la tradition commune à tel point que, pour en donner une explication complète, il faut avoir recours à de nombreuses recherches. Ces recherches, nous les avons faites, et nous espérons qu'elles seront de nature à satisfaire les esprits les plus exigeants.

Il existe plusieurs traditions sur les cyclopes. Enfants du Ciel et de la Terre, ils furent les premiers habitants de la Sicile, où ils vivaient dans les montagnes, se nourris-

Helbig 1048
Rein. 192/3.
Elia 157
Ruesch 1418
Didot 27

8384.

(1) Athénée, XV, p. 687 et 688 ; Galien, *Simpl. med.*, II, 27 ; Spanheim, *H. in Appoll.*, 38 et 39, *in Pall.*, 15 et 16 ; Théocrite, *Id.*, XVIII, 23 ; Homère, *Od.*, Z, 79 ; Ξ, 171.

6) Helbig 1654. Rein 372/1.

sant des fruits spontanés de la terre (1) ; ou bien encore, chargés par les dieux d'une mission plus large, ils organisèrent les sociétés, fondèrent les villes, et construisirent des fortifications (2). Les poëtes, d'après Homère (3), leur ont enlevé ce caractère d'utilité générale et ces droits à la reconnaissance des hommes, en les dépouillant de tout sentiment de justice et d'humanité et les montrant bravant les dieux et dévorant les hommes. « Parmi « les superbes cyclopes, dit Hésiode (4), on distinguait « Brontès, Stérops, Argès, qui fabriquèrent le foudre « de Jupiter. » Cette première fiction donna naissance à celle des autres poëtes, qui placèrent les cyclopes dans l'île de Vulcain, où ils aidaient ce dieu à forger les armes des divinités et des héros (5). Enfin leur mort a été attribuée au courroux d'Apollon, qui, ne pouvant se venger sur Jupiter de la mort d'Esculape, détruisit les cyclopes, qui avaient fabriqué la foudre, instrument du trépas de son fils (6).

Voilà, en peu de mots, tout ce que l'on a dit des cyclopes. Il nous importe à présent de découvrir parmi eux celui que l'on appelait Polyphème, et qui, nous avons tout lieu de le croire, est la figure principale de cet tableau.

Polyphème, fils de Neptune et de la nymphe Thoosa (7),

(1) Cluver., *Sic. Ant.*, II, 15; Bochart, *Chan.*, I, 30.

(2) Natalis Comes, *Mythol.*, IX, 8.

(3) *Od.*, IX, 105.

(4) *Theog.*, v. 140; Apollodore, *Bibl.*, I, 2.

(5) Virgile, *Æneid.*, VIII, 416 et suiv.

(6) Hyginus, *Fab.*, 49; *Astr., poet.*, II, *in Sagitta*.

(7) Homère, *Odyss.*, I.

ou d'Europe, fille de Tityus (1), fut le roi, et peut-être le père des cyclopes (2). Homère dans son Odyssée, et Euripide dans sa tragédie du *Cyclope*, célèbrent ses aventures avec Ulysse, qui le rendit aveugle en enfonçant un tison dans son œil unique. Chez le tragique grec, Polyphème résume en lui seul le caractère d'impiété que tout à l'heure nous prêtions à la troupe des cyclopes. Il répond à Ulysse, qui lui rappelle les devoirs des hommes, et le respect qu'ils doivent avoir pour les dieux : « Le « dieu des sages est le dieu des richesses. Tous les au- « tres, misérable mortel, ne sont que des noms sans va- « leur. La foudre de Jupiter, je ne la crains pas. Je ne sais « pas même si Jupiter est plus puissant que moi. Et de « lui je ne prends ni ne prendrai jamais nul souci. Voici « pourquoi : si du haut du ciel il envoie sur la terre des « torrents de pluie, j'ai dans cette montagne un abri bien « couvert ; j'y mange les fruits de mes génisses, ou quel- « que bête sauvage; je bois du lait ; je me couche ensuite « tranquillement, et à ses tonnerres je réponds par mes « tonnerres. Si Borée gèle les eaux des ruisseaux, je me « couvre de peaux de bêtes, et lorsque je suis près du feu, « que m'importe la neige? Qu'elle veuille ou ne veuille « pas, la terre produit toujours ses plantes, qui engrais- « sent mes troupeaux. Les sacrifices m'inquiètent peu. « Avant tout je sacrifie à moi-même, à mon ventre, qui

(1) Apollonius, *Argon.*, I; Natalis Comes, *Mythol.*, IX, 8; Hyginus, *Fab.* 14.

(2) Natalis Comes, *citat. loc.*

« est le plus grand de tous les dieux. Manger et boire « tout le jour, ne s'attrister de rien, c'est là le vrai Jupi- « ter, le Jupiter des hommes sages. Qu'il pleure, qu'il « s'afflige avec raison, l'inventeur des lois qui ont intro- « duit dans la vie humaine des changements si étran- « ges (1). » Comme on le voit, l'insouciance et l'impiété de la philosophie épicurienne remontent à Polyphème, qui aurait pu ajouter ici au tableau de son bonheur ses amours avec Galatée, si les amours du cyclope et de Galatée avaient été déjà répandues du temps d'Euripide (2). Il appartenait à Théocrite de les célébrer, et de dévoiler l'impatience de la jeune femme et l'indifférence affectée de Polyphème, qui allumait ainsi les désirs et la jalousie de son amante. Daphnis vient dire à Polyphème qu'il a aperçu Galatée s'avancer gentille et coquette, et lancer des pommes à son troupeau et à ses chiens pour que ceux-ci, venant à aboyer, éveillassent l'attention de leur gardien, et l'avertissent de sa présence : « Je l'ai vue, lui « répond Polyphème, et, malgré tout mon amour, je fais « comme si je ne la voyais pas; car je lui dis que j'aime « une autre femme; alors elle en prend jalousie; elle se « tourmente, elle souffre pour moi. Comme elle voit que « je ne prends d'elle aucun souci, elle m'enverra peut- « être un messager, et moi je fermerai ma porte (3). »

Ce messager d'amour qu'attendait Polyphème, l'ar-

(1) Euripide, *Cyclop.*, v. 315, et suiv.

(2) Le scoliaste de Théocrite sur l'Idylle, VI, 7.

(3) *Idylle*, VI.

tiste l'a représenté ici, sur la foi du poëte; c'est un petit Génie qu'il fait arriver sur un dauphin choisi sans doute par Galatée, nymphe de la mer (1), entre les nombreux animaux qui vivent sous son empire. Il tient un billet, dont la forme, celle des diptyques, était consacrée aux lettres d'amour (2). Il y a dans le geste et dans la physionomie du cyclope une impatience et une anxiété qui prouvent tout l'intérêt qu'il attache au message de la chère Galatée.

Nous ne devons pas laisser ignorer pourtant que la plupart des poëtes n'ont pas ainsi montré la jeune nymphe sensible à l'amour de Polyphème. Dans Ovide c'est le mépris le plus profond et l'horreur la plus énergique. Galatée, fille de Nérée et de Doris, déteste Polyphème plus encore qu'elle n'aime le jeune Acis; et le cyclope outragé, blessé dans ses affections, donne la mort au rival qui lui est préféré (3). Aussi comment la nymphe de la mer aurait-elle pu donner son cœur à Polyphème,

> Monstrum horrendum, informe, ingens (4);

à ce colosse monstrueux qui se servait d'un tronc de pin pour aider sa marche et soutenir ses pas,

> Trunca manum pinus regit, et vestigia firmat;

à un cyclope enfin qui avait si bien la conscience de sa

(1) Philostrate, liv. II, *Imag.*, XVII; Scoliaste de Théocrite, *Idyl.*, XI.

(2) Scoliaste de Juvénal, *Sat.*, IX, v. 36; Ovide, *Amor.*, I; *Eleg.*, XIII, 27.

(3) Ovide, *Métam.*, XIII.

(4) Virgile, *Æneid.*, III, v. 658.

laideur, qu'il dit lui-même à Galatée : « Tout laid que je « suis, j'ai pourtant mille brebis à t'offrir (1). » Après tout ceci, on se demandera pourquoi, dans son tableau, le peintre ne s'est pas conformé à la tradition commune, et surtout comment il a pu essayer de donner à Polyphème des formes aussi régulières, aussi nobles et aussi majestueuses. Une seule raison le justifie à nos yeux. Il n'a pu consentir à offenser le bon goût de Galatée en la rendant amoureuse d'un objet qui n'aurait pu inspirer que du dégoût et de l'horreur, et nous lui en savons gré. Lucien avait, lui aussi, évité cet écueil. La jeune nymphe dit à Doris : « Ses formes agrestes et sauvages, à ce que tu pré- « tends, ont bien aussi leur beauté (2). »

On n'aura pas manqué non plus de s'étonner qu'un individu de la race de ces cyclopes, dont la taille rivalisait avec celle des cyprès et des chênes (3), ait été représenté ici d'une grandeur à peu près ordinaire. Mais cette violation de la Fable est justifiée par la bonne intention de l'artiste, qui a redouté le mauvais effet qu'aurait produit une grande disproportion entre la taille de sa figure principale et celle des autres figures, le dauphin et le petit Génie. D'ailleurs les cyclopes ont été souvent représentés dans des proportions ordinaires (4), et on a parfaitement apprécié les raisons d'une pareille inexactitude.

Nous arrivons à présent à l'objection la plus sérieuse.

(1) Théocrite, *Idyll.*, XI, 31 et suiv.

(2) Lucien, *Dial.*, *Dor. et Galat.*

(3) Virgile, *Æneid.*, III, 679.

(4) *Admir. Roman. Antiq. Tabul.*, LXVI.

On s'est généralement accordé à ne donner qu'un œil aux cyclopes; comment se fait-il donc que, dans la peinture retracée dans cette planche, on ait pu en donner trois à Polyphème, dont l'aventure avec Ulysse repose tout entière sur un fait contredit ici d'une manière aussi manifeste? Nous n'avons qu'une chose à dire, c'est que l'auteur de cette peinture avait lu sans doute des livres que nous n'avons plus, qui sont perdus pour nous, mais dont Servius avait pris connaissance, lorsqu'il disait que la plupart des auteurs n'accordaient qu'un œil à Polyphème, mais qu'on lui en donnait deux aussi, et quelquefois trois : *Multi Polyphemum dicunt unum habuisse oculum, alii duos, alii tres* (1). L'artiste aura traité son sujet suivant la tradition la moins accréditée sans doute; mais il aura choisi celle qui lui permettait d'indiquer un cyclope avec les traits les moins repoussants. C'était l'essentiel pour lui.

Quin etiam, Polypheme, fera Galatea sub Ætna
Ad tua rorantes *carmina* flexit equos (2).

Polyphème avait recours à l'harmonie de sa voix et de son instrument pour charmer ses loisirs et exprimer son amour. Les poëtes se sont tous accordés à célébrer la touchante mélodie de sa flûte. Ici, c'est une lyre qui doit rendre ses inspirations et attendrir le cœur de Galatée. La lyre est plus noble et plus puissante. Elle est ici une

(1) *Æneid.*, III.

(2) Properce, III, *El.*, II, 5.

juste conséquence du système, paradoxal peut-être, qui a été suivi pour la réhabilitation des mérites de l'horrible cyclope et la réfutation gracieuse du *monstrum horrendum* de Virgile. Lucien, chez qui l'auteur de ce tableau paraît avoir puisé ses inspirations, fait dire à Doris jalouse de Galatée : « Et puis, quelle est sa lyre? un crâne « de cerf dépouillé de ses chairs ; aux cornes qui servent « de manches, il a ajusté une traverse qui tient les cor- « des. » Cette description se rapporte assez à la forme grossière de l'instrument de notre cyclope.

Au bas de cette planche, on a placé pour vignette un petit motif qui représente quatre poissons divers.

PLANCHE 46.

Les trois personnages représentés dans ce monochrome (1) paraissent figurer une action tragique. La forme de leurs masques qui respirent une tristesse profonde et imitent les pleurs ; leurs vêtements, dont la longueur et les bandes inférieures se rapportent parfaitement à la *palla* des Latins,

.........Longæ tegmine *pallæ* (2),

et au σύρμα des Grecs (3) ; enfin leurs chaussures, qui se

(1) Dans cet ouvrage, deuxième série, t. I, p. 63 et suiv.

(2) Virgile, *Æneid.*, XI.

(3) Pollux, VII, *Se.* 67.

Dala LXXII

2e Serie. 46.



Tragische Scene.

Vgl.
Thiersch Epochen p. 431
Feuerbach vatic. Apoll. p. 387
O. Jahn arch. Beitr. p. 323
Welcker zu Müller's Handb. § 412, 2 p. 690

Cat. n° DCCXXXVIII
Herc.
Scop. in 1746, 24 maggio
Helb. 1464
RPGR 310/5
Elia 54
Revue de l'art, 1909, II, 123
Robert, Kentaurenkampf, 1898, pl. 2
E. Breton, Pompeia (1855) p. 354 fig. 2
Pd'E. I, 4, p. 19
Wieseler Theatergeb. XI, 5, p. 85
Schefold (WP) 350, 318
Rumpf, 136 Taf. 43, 10
D. Maréchal 3

cachent sous les plis de leurs manteaux, et que nous appellerions sans doute κοθόρνους, ἐμβάδας (1), s'il nous était permis de les distinguer, ne peuvent laisser aucun doute sur notre assertion. Disons en passant que les ἐμβάδες, les *embades*, étaient la chaussure la plus ordinaire, et que leur forme ressemblait à celle des cothurnes peu élevés : ἐμβάδες εὐτελὲς μὲν ὑπόδημα... τὴν δὲ ἰδέαν κοθόρνοις ταπεινοῖς (2). Il paraît même que nos figures, ou au moins deux d'entre elles, n'ont eu que l'honneur des *embades*. Le cothurne n'aurait été accordé qu'à la première figure, dont la taille est plus élevée et un peu disproportionnée. L'ensemble de ce personnage, ses longs cheveux en désordre, indiquent d'ailleurs que le peintre a voulu lui prêter toute la majesté d'un héros ; et le cothurne, en exhaussant sa taille, devait contribuer à lui donner un caractère de grandeur.

Le sujet de cette planche pourrait se rapporter à plusieurs scènes du théâtre antique ; mais convenir également à plusieurs, c'est ne convenir à aucune. Il se pourrait encore qu'au lieu d'une scène, on ne dût voir ici qu'un chœur tragique, qui était toujours empreint d'un caractère de tristesse, et faisait entendre une triste mélodie, ἁρμόζει τὸ γοερὸν, καὶ ἡσύχιον ἦθος, καὶ μέλος (3).

La figure du milieu rend avec une parfaite exactitude

(1) Pollux, IV, *Se.* 114.
(2) Pollux, VII, *Se.* 85.
(3) Aristote, *Prob.*, XIX, qu. 49.

l'attitude de Télémaque, qui versa des larmes en entendant le nom de son père, et leva vers ses yeux ses deux mains enveloppées de sa robe couleur de pourpre :

> Δάκρυ δ' ἀπὸ βλεφάρων χαμάδις βάλε πατρὸς ἀκούσας,
> Χλαῖναν πορφυρέην ἄντ' ὀφθαλμοῖσιν ἀνασχών (1).

Le caractère de tristesse qui distingue ces trois figures rappelle assez naturellement les *præficæ*, qui accompagnaient les convois et pleuraient, moyennant salaire, les vertus et les mérites du défunt :

> ....Mercede quæ
> Conductæ flent alieno funere in præficæ,
> Multo et capillos scindunt, et clamant magis (2).

Mais, outre qu'on n'aperçoit dans la peinture aucune trace d'une pompe funèbre, on se demande aussi ce qui pourrait justifier l'emploi des masques dans de pareilles cérémonies. Il est vrai que l'interprétation un peu forcée de quelques mots de Suétone : *Archimimus personam ejus ferens imitansque, ut est mos, facta ac dicta vivi* (3); et le mot *persona,* rétabli dans sa signification la plus vraie et la plus exacte, pourraient, sinon nous expliquer, du moins nous certifier l'usage des masques dans les pompes funèbres. Cependant on ne peut s'empêcher de

(1) *Odyss.*, IV, 114 et 116.
(2) Lucilius.
(3) *Vespasian.*, cap. 19.

Note: there are 2 versions of this theatre ptg.
1. Herc. Casa dei Papyri (9037) Scop. in 1746
2. Pomp. I, vi, 11 ~~Atrium, E.~~ N.W. corner of atrium, S.
or VI, vi, 11 acc. to C.L. Ragghianti, Critica d'Arte 1954 p. 210; fig. 129

PEINTURES

Malerei

Mus. Inv. No. 9037 Sala LVI

Herc.
Casa dei Papyri
Rinvenut. 1803 *
Scop. in 1746
(found with H 1471)
Helb. 1472
RPGR 315/4
(Esclave, jeune entremetteuse)
PdE IV, 159
MB. IV, 33
LV.
Tesoro
2, II, 14, p. 77
Pomp. { Rizzo, CXLVII
* E. Breton
Pompeia (1855)
Rizzo, mimica, p. 113

Sala LI
Fl. Portici
Herc.
Helb. 1738
RP. 320/6
PdE. IV, 33, p. 159
Sch (WP) 921
D. Maréchal IV, 68

D. Maréchal IV, 67
Robert, Masken, p. 32
Jahrbuch (1911), 11
Ragghianti, Crit. d'Arte (1954), fig 129, p. 210
Clarke I, 220
T.H. Dyer, p. 103
Gusman 193

Ad. Bouchet

— 1/4 Pouces
— 1/6 Pouces

Komische Scene

Ruggiero, Scavi, p. 121 (giorn. Portici, 4 dic. 1751)

PEINTURES.

Malerei

2e Série 4-bis



M. N. Inv. No. 6687
Inv. ant. 357

Collezione Farnese

Bassorilievo

M. B. IV, 24

Dörpfeld, Griech. Theater, p. 325

Baumeister II, p. 828

Schreiber, Hell. Rel. 83

Arndt-Bruckmann, n. 630

Ruesch, 575

Reinach, RRGR III, 91, 2

Ficoroni, De larvis scaenicis, t. 2

M. W. XI, 1, p. 81 seq.

Spin., Le Arti Dec., p. 79

reconnaître que les *præficæ* une fois masquées perdraient leur caractère d'authenticité et de vérité, et que toute apparence de douleur et de regrets sincères s'évanouirait devant les visages d'emprunt inventés par la comédie. Si l'on tient absolument à voir trois *præficæ* dans les figures de ce tableau, il faudra penser qu'elles ont été représentées d'après quelque pièce du théâtre antique, où elles paraissaient, non autour du cadavre, mais devant la maison du défunt. Encore faudrait-il reprocher un défaut de jugement au peintre qui n'aurait pas indiqué son intention d'une manière plus positive.

PLANCHES 47 ET 47 *bis*.

Sur un fond blanc sont trois figures, dont les vêtements et les masques indiquent une action comique. L'homme tient une main appuyée à sa ceinture, et, avec les doigts de l'autre main disposés de telle sorte que l'index et le minimus restent levés, il semble exprimer le geste que l'on fait aux maris trompés, à l'imitation des cornes qu'ils reçoivent de leurs épouses. Ce geste et cette expression de raillerie se retrouvent chez les Romains et aussi dans l'antiquité grecque. Un songe où l'on avait vu un époux tomber d'un bélier sur lequel il chevauchait, était interprété de la manière suivante : ὅτι ἡ γυνή σου πορνεύει, καὶ τὸ λεγόμενον, κέρατα αὐτῷ ποιήσει, « que sa femme serait adultère, et lui ferait des cornes, comme dit le 3037

47: Helbig 1472. Rein. 315/4. M. B. V, 47
Jahrbuch 1911, 11.
Elia 279. Ruesch 1803.
b) Rein. 320/6. Helb. 1438.
Robert- Masken.

proverbe (1). » Les gestes injurieux en usage chez les Romains ont été énumérés dans les vers suivants :

> O Jane, a tergo quem nulla ciconia pinsit,
> Nec manus auriculas imitata est mobilis albas,
> Nec linguæ, quantum sitiat canis Appula, tantæ (2).

Le mot κέρας avait une signification bien moins restreinte encore que le mot français correspondant *corne*. Nous rappellerons, à ce sujet, l'épithète naïve donnée à Pâris par Homère (3), κέρα ἀγλαόν, et traduite communément par *crine decorum*, lorsqu'il n'est personne qui ne sache à quoi s'en tenir sur l'exactitude d'une pareille traduction. En considérant le geste qui fait les cornes, κέρατα, comme un symbole, un signe de l'objet désigné quelquefois chez les Grecs par le mot κέρας, l'action comique représentée ici sera une scène d'un genre plus que libre, et les deux femmes recevront la plus grande injure qu'on puisse leur faire. Du reste, une plaisanterie dégoûtante se concevra facilement chez un personnage qui paraît jouer ici un rôle d'esclave, autant qu'on peut en juger à son habit court de couleur jaune, avec des bandes blanches ; *servi comici amictu exiguo conteguntur* (4). Son manteau est jaune aussi, et la partie de son vêtement qui lui couvre le haut du corps et la moitié des bras, et que l'on pourra appeler σωμάτιον (5), ou ἐπίῤῥημα ou enfin ἐγκόμβωμα (6) est

(1) Artémidore, II, 11 ; Spanheim, *de V. et P. N.*, diss. VII, t. p. I, 402.
(2) Perse, *Sat.*, I, 58 et suiv.
(3) Eustathe, *Il.* A, p. 851, v. 53.
(4) Donato, Fragment *de Trag. et Com.*
(5) Pollux, II, 235 ; IV, 115.
(6) Pollux, IV, 119.

de couleur blanche. Des deux femmes, la plus jeune, celle qui a des rubans noués sur la tête, est vêtue d'un habit de dessous bleu et d'un habit de dessus blanc ; sa chaussure est jaune.

L'autre est coiffée avec une étoffe rouge. C'est l'ajustement que Pollux donne aux mères des courtisanes et aux vieilles femmes qui trafiquent du déshonneur des jeunes filles, ταινίδιόν τι πορφυροῦν πὲρὶ τὴν κεφαλήν (1). Le reste de sa toilette est rouge aussi, à l'exception d'une petite draperie blanche qu'elle tient devant sa poitrine.

Les quatre masques gravés dans la vignette placée au bas de la planche 47 sont sur fond noir. Leur chevelure élevée et bien arrangée, le caractère sérieux et souffrant des visages, nous font croire qu'ils appartiennent à la scène tragique. Ovide a dit de la tragédie :

Hactenus et movit pictusinnixa cothurnis
Densum cæsarie terque quaterque *caput* (2).

La planche 47 *bis* n'est pas la reproduction d'une peinture d'Herculanum, mais nous l'avons prise d'un bas-relief de la collection Farnèse, et nous la donnons ici comme terme d'analogie avec le tableau de la planche 47.

C'est aussi une scène comique où l'on voit un patron sortant de son appartement pour battre, avec un bâton recourbé, un esclave qui cherche à se soustraire à la

(1) Pollux, IV, 120.

(2) *Amor.*, III ; *El.*, I, 32.

correction de *lorarius* (1), de l'homme chargé de flageller et de lier les esclaves dont on avait à se plaindre. Le maître irrité est retenu par un de ses amis. La jeune fille qui souffle dans deux flûtes charme les spectateurs par le son de ses instruments pendant cette scène de coups et de menaces (2).

L'on remarquera sans doute le costume de l'esclave, absolument le même dans ce bas-relief que dans la planche qui précède. Enfin, cette scène comique nous confirmera dans l'opinion peu favorable que nous avions conçue du théâtre comique des anciens sous le rapport de la décence, de la noblesse et de la dignité.

PLANCHE 48.

Voici encore un sujet qui a rapport à la scène comique. Un vieillard, appuyé sur un bâton, est vêtu d'une draperie blanche; *comicis senibus candidus vestitus inducitur, quòd is antiquissimus fuisse memoratur* (3). Sa manche, qui appartient sans doute à l'habit de dessous, est jaune. C'est aussi la couleur de ses jambes, et alors il faudra supposer qu'une teinte qui primitivement imitait la chair a été dénaturée et foncée par le temps; à moins

(1) Aulu-Gelle, lib. X, c. III; Horace, Ode IV.

(2) Ficoroni, *de Larvis scenicis et figuris comicis*.

(3) Donato, *Fragm. de Tr. et Com.*

9035. a) Helbig 1471. Rein. 314/5. M.B. VII, 2. Ruesch 1804. Elia 281.

b) Reinach 318/4 and 318/5. Helbig 1751 and 1739. P.d.E. IV, 34 p. 163

PEINTURES

Malerei

B. 0.40 m
H. 0.39 m.

Pozdnea.. Cat. nº DLXXXV



Rizzo, tav. CXLVIII, p. 68

Wieseler, Theaterged. XI, 6, p. 87

Schefold (W.P.) 318, 334

Ruggiero, Scavi, p. 121



Cat. nº CDIV

Sch. (W.P.) p. 322

nº DCL

(W.P.) p. 321

Ad. Pouchet del et sc

T. Pirola IV, 26

Zwischenspiel

qu'on ne veuille croire qu'il est chaussé d'une espèce de bas de cuir, comme le vieux Laërte dans Homère :

> . . . . περὶ δὲ κνήμησι βοείας
> Κνημῖδας ῥαπτὰς δέδετο, γραπτῦς ἀλεείνων (1),

ou d'une espèce de chaussure qu'on appelait κνημῖδας, les *jambières*, et qui servait aux chasseurs et aux guerriers (2). On ne saurait penser que les anciens connussent l'usage des bas ; seulement, les vieillards et les malades entouraient leurs jambes de bandelettes qu'ils appelaient *crurales*. Les Grecs avaient donné le nom de δράκοντα à l'étoffe que les femmes employaient à cet usage ; sans doute à cause de la forme en spirale qu'elles adoptaient pour cet ajustement (3). Les sandales ou brodequins qui chaussent les pieds de cette figure sont noirs. Le masque qui couvre son visage figure une tête chauve, un sourcil relevé, un menton pointu, ἀναφαλαντίας, ὀφρῦς ἀνατεταμένος, ὀξυγένειος. C'est celui que les Grecs appelaient σφηνοπώγων, à la barbe pointue (4).

Des deux personnages assis sur un banc, l'un, celui qui joue de deux flûtes à la fois, est couronné de lierre entrelacé avec des bandelettes couleur d'or. Il est vêtu d'un habit de dessous à manches et de couleur jaune. Son habit de dessus est rouge ; il est recouvert d'une étoffe longue et étroite d'un rouge plus foncé, et traversée

(1) *Odys.*, Ω. v. 228 et suiv.
(2) Pollux, X, 142.
(3) Kuster, *ad Suidam*, *in* Κεχρύφαλον, n. 3.
(4) Pollux, IV, 145.

de bandes couleur d'or. Cette figure est précieuse en ce qu'elle nous offre un modèle du costume des joueurs de flûte, qui s'habillaient à peu près comme les femmes (1). Les citharèdes avaient adopté aussi le même genre de vêtement (2); ils mettaient beaucoup de luxe dans leur toilette, se couvraient d'une *palla* dorée et d'une chlamyde de pourpre, tissues de diverses couleurs, et ornaient leur front d'une couronne d'or (3). C'est à peu près ainsi qu'est vêtu notre tibicen (4).

La troisième figure a, comme les deux autres, un habit de dessous à manches, de couleur verte; celui de dessus est blanc. Sa tête est couronnée d'un feuillage qu'on distingue à peine; on ne peut pas apercevoir sa chaussure. Ce personnage semble chanter quelque chose qui excite le rire. Le masque n'empêchait pas les histrions de chanter; *quum ex persona mihi ardere oculi hominis histrionis viderentur spandolia illa dicentis* (5). Ceci a fait penser qu'on avait voulu représenter ici un intermède. L'intermède était confié au seul tibicen :

> Concedere aliquantisper hinc mihi intro libet,
> Dum concenturio in corde sycophantias :
> Tibicen vos interea hic delectaverit (6).

(1) Ovide, *Fast.*, VI, 654; Plutarque, *Prob. Rom.*, LV; Valerius Maximus, II, 5, n. 4.

(2) Bartholin, de *Tib.*, III, 4.

(3) Erennius, IV, 47.

(4) Ferrari, *de Re vest.*, P. II, lib. III, 13; Rubens, I, 17; Juvénal, *Sat.*, X; Lucien, *Advers. indoct.*, § 9.

(5) Cicéron, *de Orat.*, lib. II; Festus, *in Personata*, Rodigino, IX, 6.

(6) Plaute, *Pseud.*, act. I, scen. ult.

Murali

19

(+)

[illegible]

Heib. 1463

F.F. [illegible]

A.H. I, p. 277
(18 Giugno 1770?)

P. Fiorelli, [illegible]

N.S. I, 28, p. 237
Civita

[illegible]

Raoul-Rochette, Peint.
I, pl. 4

[illegible] Ornati delle
Pareti di Pomp.
I, 1.

[illegible] V. 123

[illegible] réciter
acteur répétant ou
[illegible]

4 Pouces

[illegible]

Die Lehre des Weisen

* (2) [illegible] gen., [illegible]

[illegible]

nel mezzo della facciata principale, uomo [illegible]
sedia curule con bastone in mano, e avanti a questo una donna
[illegible] appoggiata ad un pilastrello, e fra le due un
[illegible]

On y joignait quelquefois la pantomime, le chant (1) et les atellanes. Ce tableau paraît être de genre étrusque (2).

Quatre masques forment le sujet de la vignette.

PLANCHE 49.

Dans ce tableau, sur fond blanc, l'on voit un homme, aux cheveux noirs, assis sur un siége d'airain. Un manteau rouge le laisse nu en partie; il est chaussé de sandales de cuir qui garantissent seulement la plante de ses pieds. Dans sa main droite est un long bâton, et dans sa main gauche un papyrus qu'il a pris sans doute dans la petite cassette ronde, de couleur noire, où sont arrangés d'autres papyrus de la même forme. Cette cassette a un couvercle que l'on attache avec des cordons rouges, et qui tiennent au moyen d'un anneau. Nous avons eu occasion de donner déjà à une cassette tout à fait semblable les noms de *scrinium* et de *capsula* (3). Les Grecs l'appelaient κιβώτιον et χαρτοφυλάκιον. Cependant on a appliqué ces deux mots à des espèces de portefeuilles (4), et l'on a prétendu que les Grecs portaient

(1) Diomède, liv. III.

(2) Musée étrusque, t. II, pl. 186, p. 385.

(3) Dans cet ouvrage, 3e série, pl. 3; Spon, *Misc. Her. Ant.*, p. 216; Montfaucon, t. III, pl. 5, 6, et 7; Ovide, *Trist.*, I, 1, 106; Juvénal, X, 114.

(4) Pollux, X, 61.

et serraient leurs volumes ἐν πήραις, dans de petits sacs (1).

Derrière la cassette, un enfant, aux cheveux blonds, à demi vêtu d'une draperie cendrée, qui laisse à découvert tout le côté droit de son corps, tient un papyrus entre ses mains. Enfin, une femme à la chevelure blonde est debout, et s'appuie sur une colonne blanchâtre. Ses boucles d'oreilles d'or sont ornées de perles. Sa robe est rouge et cachée en partie par un manteau à franges de couleur changeante.

Une explication toute naturelle se présente à l'esprit à la vue de cette peinture. On voit dans l'homme assis un précepteur qui donne au jeune garçon une leçon sous les yeux de sa mère.

Si l'on veut aller plus loin et chercher quelle est la nature de cette leçon on ne rencontrera plus que des conjectures et des hypothèses. Cependant, on pourra prendre parti en faveur de la philosophie. Et voici les raisons qui appuient cette décision.

Le pallium, ceci ne peut être contesté, était le manteau de la sagesse, qui s'en servait pour voiler ses mystères; c'était là, du reste, son seul vêtement. Elle méprisait la tunique comme un habit de luxe (2). Les philosophes, les cyniques surtout, méritaient les noms d'ἀχίτωνες et de γύμνοι (3); et l'épigramme suivante a été faite à leur intention :

Πᾶς ὅς ἢ πτωχὸς, καὶ ἀγράμματος, οὐκέτ' ἀλήθει,

(1) Philostrate, *Soph.* II, 27, 5.

(2) Casaubon ad Capitolin., *Ant.* *Ph.*, 2.

(3) Lucien, *Cn.* I.

Ὡς τὸ πρὶν οὐδ' αἶρει φορτία μισθαρίου.
Ἀλλὰ τρέφει πώγωνα, καὶ ἐκ τριόδου ξύλον ἄρας
Τῆς ἀρετῆς εἶναι φησὶν ὁ πρωτοκυών·
Ἑρμοδότου τόδε δόγμα τὸ πάνσοφον. Εἴ τις ἀχαλκεῖ
Μηκέτι πεινάτω, θεὶς τὸ χιτωνάριον (1).

« Que tout homme pauvre et ignorant se garde bien d'aller, comme autre-
« fois, tourner la meule et porter des fardeaux; il lui suffit de nourrir une
« belle barbe, de prendre un bâton dans un carrefour, et de devenir le pre-
« mier chien de la vertu; enfin de suivre le précepte d'Hermodote, qui dit:
« Que tous ceux qui n'ont pas le sou se gardent de souffrir la faim, ils n'ont
« qu'à quitter la tunique. »

Les hommes qui étudiaient la philosophie grecque, et les professeurs de toutes les sciences, ravirent plus tard aux cyniques le privilége d'aller sans tunique (2); ils voulurent se donner ainsi un caractère d'hommes sérieux et austères. L'on a rapproché aussi du costume des anciens philosophes païens la manière de se vêtir des premiers chrétiens, et principalement des ordres religieux (3); mais ce rapprochement est peut-être un peu forcé. Dans l'Anthologie, qui nous a fourni l'épigramme citée plus haut, nous voyons que les trois attributs du savoir étaient le bâton, le pallium et la barbe :

Καὶ στόλιον, μάλιον πωγώνιον, ὤμιον ἔξω,
Ἐκ τούτων εἰ νῦν εὐδοκιμεῖ σοφία (4).

Nous trouvons chez le précepteur figuré dans cette

(1) Anthologie, III, 52, 2.

(2) Tertullien, *de Pall.*, in fine, ib., Saumaise.

(3) Saumaise, *loc. cit.*

(4) Anthologie, III, 52, 5.

planche les deux premiers caractères de la science; il ne lui manque que le troisième. Un philosophe sans barbe était un phénomène, à tel point que Lucien se demande si un eunuque peut être philosophe (1). Il faut avant tout, dit le railleur antique, que le philosophe ait une barbe épaisse, qui le mette en crédit auprès des gens qui le visitent et de ses disciples, et surtout qu'il soit digne des dix mille drachmes de l'empereur. Ces derniers mots font allusion à la subvention qui était allouée aux philosophes, aux rhéteurs et aux grammairiens. Faut-il conclure de là que chez les Grecs la barbe poussât aux hommes en raison de leur savoir? Hélas! non. Plusieurs philosophes (2), Apulée (3), Aristote peut-être (4), Antisthène (5) et Asclépiade (6), eurent le malheur d'être imberbes. Enfin, le genre de chaussure du philosophe de notre peinture convient aussi à son état. Les *baxeæ*, c'est-à-dire les sandales tout à fait découvertes, faisaient partie de l'attirail des cyniques (7).

Quant à l'éducation chez les anciens, à l'emploi et aux fonctions des pédagogues, comme aussi à la part que les femmes prenaient aux études de leurs enfants, nous renvoyons aux auteurs cités en note (8).

(1) *Eun.*, 8.

(2) Philostrate, *Soph.*, I, 8.

(3) Orsini, pl. 25; Buste du Musée du Capitole, t. I, pl. I; Bellori, *Im. illust. vir.*, p. I, n. 3.

(4) Orsini, pl. 35; Mus. Capit., pl. VIII, p. 12; Ælian. *V. H.*, III, 19.

(5) Orsini, pl. 20.

(6) Mus. Capit., pl. III.

(7) Apulée, *Mét.*, XI,

(8) Lipsius ad Senec., *de Ira*, II, 22; Pignorio, *de Serv.*, p. 233; Plaute, *Bacch.*, III, 2, 17 et suiv.; Feith, *A. H.*, II, 18.

B. 0.54 m.
H. 0.52 m.

Cat. n° CCCCVIII

M.N., Inv. n° 9028

Schefold (W.P.), p. 318

T. Piroli, III, 27

Wieseler
Theatergeb.
IV, 11, p. 38

Böttiger,



Pygmées

RPGR. 162/4

SMB V;

RP 162/3

D. Maréchal III, 78

Ruggiero, Scavi di Stabia,
Napoli 1881, p. 145

PdE III, p. 135

RB gives Pygmies

PLANCHE 50.

On ne peut assez regretter que ce tableau ne nous ait pas été plus heureusement conservé. Il est enfermé dans un cadre formé d'une bande extérieure jaune, de deux filets blancs et d'une bande intérieure rouge. La corniche et les deux colonnes imitent le marbre blanc ; le sofite et le reste de l'architecture sont d'une demi-teinte noire. Tout l'autre fond est plus clair. Sur un siége couvert d'une draperie rouge bordée de bleu est assis un homme qui semble méditer profondément. Il pose ses pieds, chaussés de jaune foncé, sur un marchepied de bois. Son habit à manches courtes est blanchâtre. Son manteau est jaune. Sur le même siége on voit une armoire, dont les deux petites portes ouvertes laissent apercevoir une figure brune sur un fond bleu. Cette petite armoire est soutenue, d'un côté, par la main droite d'une jeune fille qui se tient debout et dont il ne reste que la partie inférieure du corps. Ce que l'on voit de son vêtement est violet, avec une bordure bleue. L'autre femme assise, et dont la tête manque, est vêtue sur la poitrine d'une étoffe rouge clair ; elle est habillée en outre d'une robe bleu-clair, avec un ourlet violet, et d'une draperie violette aussi, qui couvre ses cuisses et une partie de son siége. L'escabeau qui supporte un de ses pieds est jaune et de la même teinte que le siége. Le masque posé sur les genoux de cette

a) Helbig 1461 ; Rein. 310/7

b) Helb. 1530. Rein. 162/4 → -9098

femme et l'objet qu'elle tient dans sa main droite ont une couleur rougeâtre.

Dans les planches précédentes nous avons vu des scènes tragiques et comiques. Il faudra voir ici l'intérieur de la partie du théâtre où se faisaient les études et les travaux qui devaient précéder la représentation d'un ouvrage. A Athènes, le lieu où les acteurs préparaient leurs rôles, était appelé ᾠδεῖον, *Odeum* (1). Dans tous les théâtres, il y avait, derrière la scène, des portiques où l'on disposait tout ce qui était nécessaire pour le spectacle : on leur donnait le nom de *Choragium* (2).

Cette explication préliminaire ne jette pas encore beaucoup de clarté sur le tableau retracé dans cette planche ; cependant elle nous servira d'acheminement à l'intelligence du sujet. Le personnage principal du Choragium devait être le *Choragus ;* or, le Choragus n'était pas d'abord ce qu'il fut dans la suite, un administrateur préposé aux costumes :

> Πόθεν ornamenta ? Ab Chorago sumito :
> Dare debet : Præbenda Ædiles locavere (3).

Il présidait à l'étude des partitions de la musique, et ce fut de cet emploi qu'il prit son nom (4). Dans des inscriptions, publiées à diverses époques, on a lu : *Lo-*

(1) Suidas, in Ὠδεῖον ; scoliaste d'Aristophane, *Vesp.*, v. 1104 ; les interprètes de Suétone, *Domit.*, 5.

(2) Boulenger, *de Theat.*, II. 15.

(3) Plaute, *Pers.*, A. I, sc. III. 79.

(4) Athénée, XIV, 8, p. 633 ; *ibid.* Casaubon.

cator scenicorum (1); *Locator a scena* (2); et enfin, *Jocator scenicorum* (3). Cette dernière inscription paraît moins exacte, et on a conclu des deux premières, que le *Choragus* était une espèce d'entrepreneur qui louait aux édiles ou à ceux qui donnaient des jeux scéniques la troupe entière des acteurs (4) et payait à son tour un prix dont on convenait pour la location des costumes. Cependant on pourrait appliquer à ces entrepreneurs de spectacles les noms grecs de θεατρῶναι et θεατροπῶλαι (5); et alors le *Choragus* conserverait seulement les attributions indiquées par son nom; il réglerait les rôles et les emplois des acteurs : αὐτῶν ἕκαστον ὁ χορηγὸς ἀπελάσῃ τῆς σκηνῆς, οὐκ ἔτι δεῖσθαι λέγων (6). Il est vrai que c'était là encore la fonction du διδάσκαλος et de la διδασκάλη (7).

Nous nous arrêtons ici dans nos investigations archéologiques, et nous donnerons à la figure assise le nom de *Choragus* ou de *Didascalus*, et nous désignerons par ce mot soit un maître de musique, soit un directeur des spectacles, qui sera un magistrat préposé à l'administration des jeux, comme étaient les Édiles chez les Romains, et les cinq Juges chez les Grecs (8); ou un simple particulier qui faisait largesse au peuple en lui donnant des spectacles à ses frais (9).

(1) Giorgi, *Dissert. de Locator. scenic.*

(2) Gori, t. II, *Symb. litter. Dec.* 1.

(3) Ficoroni, *Maschere*, cap. 45.

(4) Gori, *loc. cit.*, cap. 6.

(5) Pollux, VII, 99; Théophraste, *Char.*, XII, *ibid.* Casaubon.

(6) Lucien, *Icaromen.*, 17.

(7) Épictète, *Enchir.*, 16.

(8) Hesychius, Pollux, IV, 121, III, 140.

(9) Boulenger, *de Circo*, cap. 43.

Il est vrai qu'on pourrait dire encore que ce même personnage représente le poëte lui-même, l'auteur de l'ouvrage que l'on semble étudier ici. Chez les anciens, comme chez nous, les auteurs ne se bornaient pas à écrire leurs pièces de théâtre ; ils devaient encore en diriger l'étude, et ils les représentaient eux-mêmes quelquefois (1). On sait que Labérius continua, pour plaire à César, et tout chevalier qu'il était, à prendre un rôle dans ses comédies (2). Il serait possible encore qu'au lieu d'un poëte, d'un auteur dramatique, on dût voir ici tout simplement un acteur.

La petite armoire posée à son côté renferme sans doute l'image de l'acteur qui joue dans la pièce le principal rôle. Ces emblèmes tenaient lieu d'affiches, et, posés sur la porte du théâtre, ils servaient de programme pour la représentation (3).

La figure en pied est sans doute l'actrice qui répète son rôle ou sa partition dans le chœur ; et la jeune femme assise, que nous appellerons διδασκάλη ou *Mésochora*, marque peut-être la mesure sur le petit escabeau où est posé son pied. Les Mésochores avaient à leurs brodequins une verge de fer qui produisait un assez grand bruit, τινὰ κανόνα σιδηροῦν ἀπὸ τῆς βλαύτης ὁρμώμενον ἀρκοῦσαν ἠχὴν ἐργάσασθαι (4). On pourra supposer aussi qu'elle lui

(1) Diogène Laerce, *in Eudoxo*, 4; Ælian., *V. H.*, XIII.

(2) Aulu-Gelle, XVI, 7, Macrobe, *Sat.* II, 6; Suétone *in Cæs.*

(3) Grovonius, t. I, *A. G.*, Gg.

(4) Libanius *adv. Aristid. pro saltat.;* Valesius, *ad Ammian. Marcellin.*, XIV, 6, n. 6.

donne son rôle contenu dans le petit volume placé dans sa main droite. Gronovius a donné une explication à peu près pareille d'un objet semblable. Enfin le masque qu'elle tient sur ses genoux appartient aussi à la figure que nous prenons pour une actrice. La forme virile des traits ne vient pas à l'encontre de cette explication (1).

Nous aurons occasion d'exposer ailleurs, et dans de plus longs détails, la part que les femmes prirent à l'art dramatique chez les anciens, et à préciser l'époque où elles commencèrent à monter sur la scène; nous nous bornerons à dire ici que du temps de la république il y avait déjà à Rome des comédiennes en réputation. Pline nous a conservé les noms de deux actrices qui occupèrent la scène pendant bien longtemps. L'une, Lucceia, joua la comédie à l'âge de cent ans; l'autre, Géléria Copiola, reparut sur la scène à l'âge de cent quatre ans, sous le consulat de C. Poppæus et de Q. Sulpitius. Il y avait quatre-vingt-onze ans qu'elle avait fait ses débuts (2). Du reste, les femmes du théâtre étaient frappées par les législateurs anciens d'une telle réprobation, que les mariages contractés avec elles par les sénateurs étaient déclarés nuls de plein droit, en vertu des lois Julia et Pappia (3). Elles se vengeaient de cette espèce d'interdit lancé contre elles, par un luxe si inouï et par un pouvoir si étendu, qu'ils devaient les consoler des rigueurs de la loi (4).

(1) Ficoroni, *Maschere antiche*, Tav. 35 et 44.

(2) Pline, VII, 48.

(3) L. 48 *de Ritu nupt.*

(4) *Code Théod.*, lib. XV, tit. VII.

La vignette, qui mérite la plus grande attention, a été trouvée avec deux autres du même genre aux fouilles de Gragnano. Elle est précieuse en ce qu'elle nous prouve qu'il faut remonter jusqu'à l'antiquité pour voir les premiers essais dans le genre de la caricature. Il est vrai que plusieurs textes des auteurs anciens pouvaient faire soupçonner jusqu'à un certain point l'existence de pareils monuments. Ainsi, lorsque Cicéron parle de ces images qui exagèrent tellement une certaine difformité du corps qu'elles excitent le rire : *Valde autem ridentur imagines, quæ fere in deformitatem aut in aliquod vitium corporis ducuntur cum similitudine turpioris* (1) ; Aristide, des peintres qui se plaisent à contrefaire les figures d'une manière ridicule : καὶ ζωγράφος μὲν ἄν ὢν ἔπειτ' αἰσχρῶς καὶ γελοιότερ' αὐτοὺς μιμούμενος (2) ; Ulpien, d'une injure qu'il nomme ἐπίθεσις (3), et enfin Pline, d'un peintre du nom d'Antiphile qui s'était fait une célébrité en créant un genre qu'on appela *Gryllus : idem jocoso nomine gryllum ridiculi habitus pinxit : unde hoc genus picturæ* gryllus *vocatur* (4) ; on ne doit pas s'étonner de rencontrer quelques caricatures parmi les peintures sévères qui composent ce recueil.

Celle-ci nous semble assez originale. Il est assez probable que l'auteur au pinceau duquel nous en sommes redevables a voulu représenter, sous la forme de singes, des individus dont il a chargé les visages, et peut-être

(1) *De Orat.*, lib. II.
(2) T. II, p. 503.
(3) L. Lex Cornelia, 5, *de Injur.*; Alciat, *Præterit.*, lib. II. tit. *de Injur.*
(4) XXXV, 10.

certains usages ou certaines habitudes de son siècle dont il a fait ici une critique que nous ne saisirons peut-être pas. Les caricaturistes anciens rapprochaient presque toujours leurs charges de la forme de quelque animal. Ainsi celle de Galien dans le médaillon de Buonarotti (1) a de l'analogie avec le bouc, et celle du sophiste Varus (2), avec une cigogne. S'il faut voir ici une critique des mœurs de l'époque, nous devrons penser que le peintre a ridiculisé la manie de l'imitation, qui est le caractère du singe (3).

Enfin, comme les anciens s'occupaient beaucoup de la fable des Pygmées, qu'ils se donnaient beaucoup de mal, soit pour prouver leur existence, soit pour leur assigner un pays (4), et que les voyageurs se plaisaient alors à émerveiller par des récits exagérés et empreints de fausseté (5), on peut penser encore que le peintre a voulu se moquer ici des romans des érudits, ou des fables des touristes de son temps.

Faut-il dire à présent que cette peinture a été douée d'une importance si grande qu'on a fondé sur elle tout un système qui ne tend à rien moins qu'à donner aux Chinois une origine égyptienne? Quelques plantes de ce

(1) *Médaillons*, p. 322.

(2) Philostrate, liv. II.

(3) Pline le jeune, I, *Ep.* 5; Pline l'ancien, VIII, 54, et XI, 44.

(4) Homère, *Il.*, III, 4 et suiv.; Aristote, *H. A.*, VIII, 12; Pline, VII, 2; Strabon, liv. VII; Photius, p. 7; Hérodote, III, 37; Mémoires de l'Académie des Inscriptions, t. I; Juvénal, *Sat.*, XIII; Antoninus Liberalis, *Fab.*, 16; Bochart, *Hiero.*, P. II, p. 76.

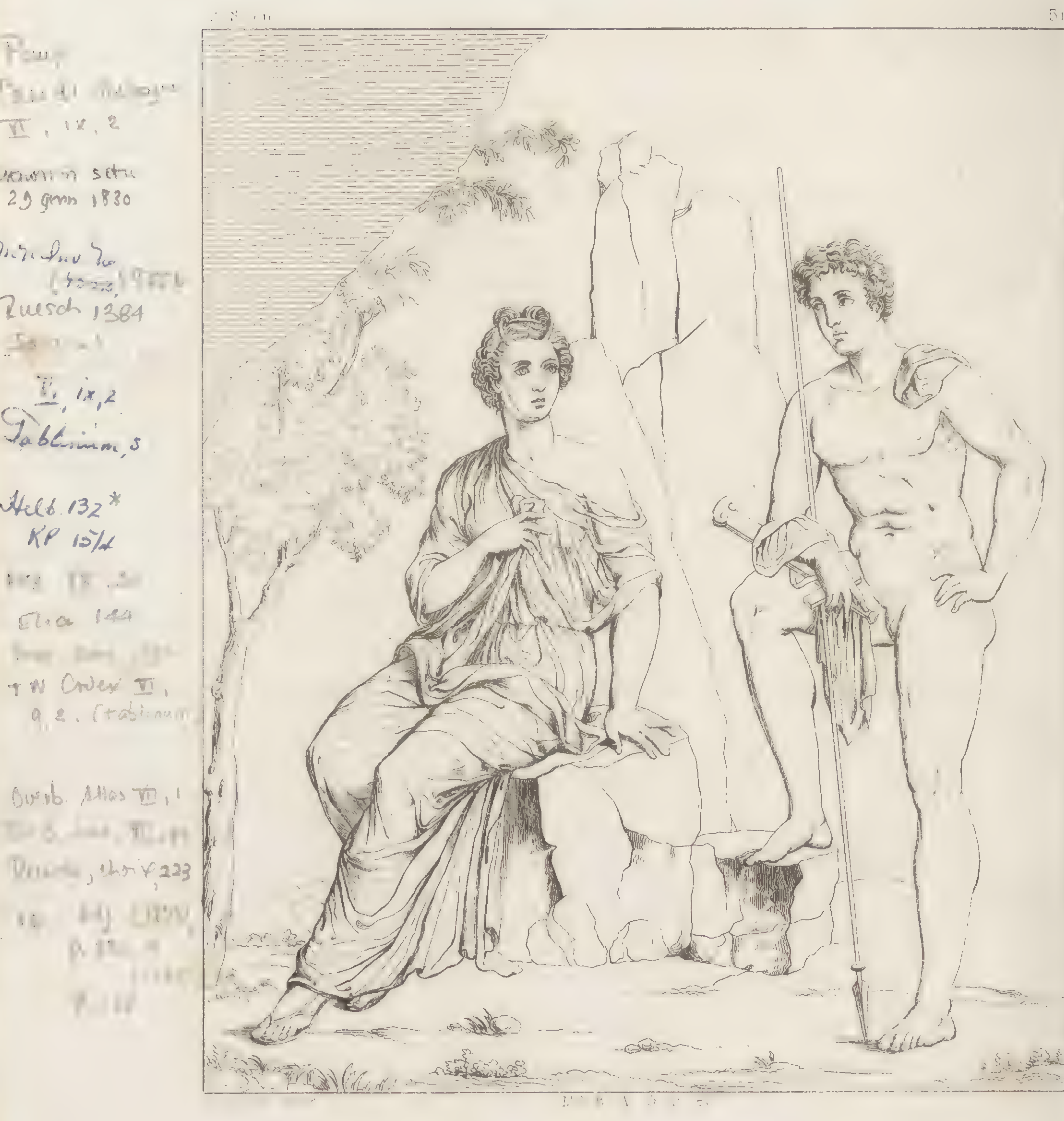
(5) Pline, VI, 30 et VII, 2; Ctesias, *in Ind.;* Strabon, VII, p. 299.

petit tableau paraissent appartenir au sol de l'Égypte; le sujet de ce tableau est donc égyptien, voilà le premier point du raisonnement. Mais les constructions, les figures et la forme de leurs coiffures sont dans le goût des peintures chinoises. Donc les Chinois ont été Égyptiens. Nous n'insisterons pas, quant à nous, sur la vérité de cette conclusion, nous admirerons tout au plus la forme ingénieuse du syllogisme. Cette opinion d'ailleurs a été avancée par un homme grave, et appuyée sur d'autres rapprochements (1). Les choses égyptiennes étaient devenues tellement à la mode à Rome (2), qu'il se pourrait bien aussi qu'on dût voir ici une critique de cet engouement.

La peinture est sur fond blanc; les corniches sont jaunes, et les filets rouges. Le terrain, les constructions et les plantes sont peints avec des couleurs naturelles; les figures ont une carnation bronzée. La première tient d'une main un bâton recourbé, et de l'autre un petit seau. La seconde a aussi un seau et un petit bâton. Elle est coiffée d'un chapeau pointu de couleur jaune; la troisième tient un bâton, ses épaules sont couvertes d'une petite draperie rouge, et sa tête est coiffée d'un chapeau jaune avec un panache; la quatrième et dernière porte en travers sur son épaule droite une longue verge, aux extrémités de laquelle sont suspendus deux seaux. Elle est coiffée aussi d'un chapeau avec une pointe, ou une petite

(1) Buonarotti, *Appendix* à Dempster, p. 89.

(2) Pline, XXXIII, 3, II, 7.



and Epaphus

VI, ix, 2

drawn in situ
29 genn 1830

Ruesch 1384

VI, ix, 2
Tablinum, 5

Helb. 132*
KP 15/4

Elia 144

+ W Order VI,
9, 2. (tablinum

Overb. Atlas VII, 1

Roscher, [illegible] 223

touffe de cheveux, sans doute l'*apex* ou le *tutulus* qui ornait le *pileus* des flamines. On prétend que cet ornement leur était donné pour épouvanter les oiseaux et les tenir écartés des entrailles des victimes (1). Ici l'*apex* ou le *tutulus* sera une plaisanterie du peintre : il aura voulu dire que les Pygmées sont si petits qu'ils craignent de devenir la proie des oiseaux.

PLANCHE 51.

Les fouilles de Pompéi ont mis au jour, en 1828, ce tableau d'un mérite particulier. Sur un fond d'azur, on voit une femme, dont les traits et l'attitude sont empreints d'une certaine noblesse. Assise au pied d'une roche escarpée, elle prête une oreille attentive, ou bien elle parle elle-même à un jeune héros qui se tient debout à ses côtés. Sa tunique est rose, son manteau verdâtre, et ses pieds sont chaussés. De son front, plein de majesté, sortent deux cornes de génisse ; ses cheveux, retenus et liés par une bandelette très-simple, sont divisés en deux petites touffes sur le sommet de sa tête. L'épée et la lance arment le jeune héros. Il est tout nu ; une draperie rouge cache seulement une partie de son épaule gauche et revient sur son bras droit ; son corps porte sur sa jambe droite, et son attitude exprime parfaitement la position

(1) Servius, *Æn.*, VIII, 664 ; Pignor., *de Serv.*, p. 411 ; Kipping, I, 12. 6.

Helbig 132. Reinach 15/4
Ruesch — 1384. Elia 144
T. Warscher Codex VI, 9, 2. 9556.

de quelqu'un qui se penche vers une autre personne pour la mieux écouter ou pour s'en faire mieux entendre. De son côté, la femme assise lui fait signe avec sa main droite comme si, d'un air inspiré, elle lui prédisait de grands événements. Un chêne termine cette belle composition.

La physionomie de la figure assise, où règne une expression de mélancolie, produite sans doute par une longue série de malheurs, les cornes de génisse qui sortent de son front, le caractère héroïque du jeune guerrier, enfin le chêne, qui ne doit pas être considéré comme un simple accessoire, mais comme une indication du sujet de ce tableau, doivent le faire rapporter aux aventures de la fille d'Inachus, plus belle encore que malheureuse.

Prêtresse du temple de Junon, la jeune Io eut le malheur d'inspirer un violent amour au père des dieux. Pour se dérober aux poursuites de Jupiter, elle s'enfuit dans les champs d'Arcadie. Mais, hélas ! ce fut en vain ; le roi de l'Olympe la poursuivit, l'atteignit et enveloppa dans les voiles d'une nuit prématurée les mystères de son triomphe. Junon, toujours en éveil sur la conduite de son époux infidèle, fut surprise de voir la terre plongée dans les ténèbres ; elle descendit de l'Olympe, et ordonna aux nuages de se disperser. Mais Jupiter avait déjà mis en défaut les soupçons de son épouse : la belle Io avait été métamorphosée par lui en génisse ; et si l'on en croit la Fable, il lui avait conservé, sous cette forme, tout le caractère de sa beauté. Ce fut une maladresse, car Junon

devina la fourberie. Elle feignit l'étonnement, et demanda la génisse à Jupiter, qui ne put la refuser. Devenue maîtresse de sa rivale, elle la mit sous la garde d'Argus aux cent yeux. Le père des dieux enjoignit à Mercure de tuer Argus, et il délivra ainsi la malheureuse jeune fille. Junon ne se tint pas pour battue; elle s'acharna après Io avec cette haine qu'elle avait pour ses rivales, et envoya contre elle une horrible Furie qui devait entourer les pas de la jeune fille d'une épouvante continuelle. Io ne put résister à ses souffrances, elle crut qu'elle se débarrasserait de son supplice, si entre elle et lui elle mettait la distance des mers. Les noms de la mer Ionienne et du Bosphore (passage des Bœufs) attestent encore les voyages de la jeune nymphe (1). Toutes ces traversées ne produisirent pas l'effet qu'elle en attendait. La Furie était toujours aux côtés de l'infortunée, et remplissait trop fidèlement la mission qu'elle avait reçue de la déesse irritée. Io se réfugiait en Égypte, lorsque Jupiter, touché de pitié pour cette victime de sa passion, lui rendit sa forme primitive et s'engagea par serment à renoncer pour toujours à la fille d'Inachus. Telles étaient les conditions que Junon avait imposées à la délivrance de sa rivale (2). Io, redevenue femme, mit au monde, sur les bords du Nil, un jeune enfant qu'elle appela Épaphus, et que l'implacable Junon lui ravit pour le mettre entre les

(1) Strabon, VII; Æschyle, *Prométh.*
(2) Æschyle, *loc. cit.*, Apollodore, liv. II; Ovide, *Mét.*, liv. I.

mains des Curètes. Jupiter, ayant appris ce nouveau trait de la jalousie impitoyable de la reine des dieux, tua tous les Curètes, et délivra ainsi Épaphus, qui resta libre, mais sans aucun appui sur la terre. En proie au plus violent désespoir, Io s'était mise à la recherche de son fils, et après de nouveaux malheurs, elle le trouva enfin en Phénicie, chez la reine des Bibliens. Joyeuse, elle le ramena en Égypte, dont il fut plus tard le souverain (1).

Telle est l'histoire des aventures d'Io. On a pensé que le peintre de Pompéi avait voulu représenter ici la mère infortunée au moment où elle retrouve son fils. Elle lui raconte sans doute l'histoire de ses malheurs, et lui prédit qu'en considération de son origine, les destins lui réservent le trône d'Égypte. Le Prométhée d'Eschyle peut avoir inspiré cette œuvre d'une beauté remarquable.

PLANCHE 52.

Nous avons exposé déjà, pour l'intelligence de la planche qui précède, les aventures de la belle et malheureuse Io. Nous avons dit que Jupiter, pour la soustraire à la vengeance de Junon, lui donna la forme d'une génisse ; mais que la reine des dieux, qui pénétrait avec l'instinct de sa jalousie toujours en éveil, et peut-être aussi à l'aide

(1) Apollodore, *loc. cit.*; Ovide, *Mét.*, I.

Helbig 136
Reinach 16/4



Io Argus und Merkur

Herc
Casa di Io
ed Argo

F. Breton
Pompeia (1855)
p. 357 flu. 2

Helb. 136
RP. 16/4
MB VIII, 25
Mon. dell' Inst.
II, 59, 6
Panofka Zum
Panoptes II, 1, p. 11
Jahn II, ix, 83
Bd/ 1829, p. 68
Schefold(?) 301
BM I, 750

Vgl. Adj. 1838, p. 327, 6
1865, p. 155
Bull. nap. (n. s.) VII, p. 131 ff.
Zeitschrift f. Alterthw. 1838, p. 564
Rochette, choix p. 222

de sa science surhumaine, les projets de son époux infidèle, exigea que la génisse lui fût remise et la confia à la garde du vigilant Argus, appelé *Panoptès, Polyophthalmos, Myriophthalmos*. Argus la conduisit dans une vallée près de Mycènes, et, se tenant assis sur une hauteur, il promenait tout à l'entour ses regards attentifs, et veillait ainsi sur le dépôt précieux qui lui avait été confié. Cependant Jupiter, dont les désirs s'enflammaient d'autant plus que l'objet de son amour était plus difficile à atteindre, chargea le dieu des voleurs de dérober Io. Mercure se présenta à Argus sous la forme d'un berger, le charma par les accords harmonieux de sa flûte, et vint à bout de l'endormir. Déjà il enlevait Io lorsque Argus, se réveillant tout à coup, voulut retenir le bien sur lequel il était chargé de veiller. Le dieu, pour accomplir sa mission, fut obligé de tuer Argus, ce qu'il fit avec un caillou, et il mérita ainsi le nom d'*Argiphontès*. Telle est la fable à laquelle se rapporte ce tableau. Nous y voyons Io assise sur le rocher d'où son gardien exerçait la surveillance qu'on lui avait imposée. Les cornes qu'elle porte sur son front indiquent sa métamorphose, et la mélancolie de son visage témoigne qu'elle ne fut pas insensible à la triste condition où la réduisit l'amour du roi de l'Olympe. Au dessous, et sur un rocher, est assis Argus. Sa chevelure est longue et tombe sur ses épaules; une tunique à demi-manches, couverte par un manteau agrafé sur l'épaule, et des espèces de sandales composent son vêtement. Mercure se tient en face de lui.

Il est nu et s'appuie avec la main gauche sur un caducée d'une forme particulière, autant qu'on peut en juger du moins par la partie qui sort d'entre les plis de la chlamyde portée par le bras gauche. Il offre à Argus la flûte de Pan, qui vient sans doute de résonner sur ses lèvres; et on peut croire qu'il engage le gardien d'Io à en jouer à son tour, sans doute pour le tuer pendant que son attention sera captivée tout entière par cet exercice. Argus semble refuser l'invitation du dieu, comme s'il désespérait d'égaler l'harmonie qu'il vient d'entendre. On voit aux pieds de Mercure plusieurs cailloux qui rappellent la manière dont Argus finit ses jours. Il y a dans ce tableau de l'esprit et de l'expression; le sujet qu'il représente n'a pas été traité ailleurs, et cette circonstance donne un certain prix à la peinture que nous venons d'expliquer.

PLANCHE 53.

Ce tableau est un de ceux que nous devons nous borner à décrire. Nous aurions beau passer en revue toutes les fables des religions anciennes, tous les faits des temps fabuleux, héroïques et historiques, nous n'en trouverions pas un seul qui pût expliquer d'une manière un peu vraisemblable la peinture que nous reproduisons dans cette planche. Il est probable que nous ne serions pas dans le même embarras si toutes les

Herc
MN Inv. 8983
Polyphème et Galatée
Pursch 1416 (Pomp.)
Helb. 1050
RPGR 172/2

Synb. crit pl. C., Bonn.
p. 304
Mau 156
MB VIII, 21
Schefold (WP) 2, 3, 333

× gives Pompeii

Rochette, choix,
p. 69
gives
Pseuna, Apoll,
und Daphne

vgl: Arch. Ztg 1852, p. 154



œuvres poétiques et dramatiques de la littérature ancienne étaient parvenues jusqu'à nous.

Un homme, dans la vigueur de l'âge, est assis sur un rocher. Il est tout nu, et appuie son dos sur une peau de panthère. Il a des oreilles de faune, et dans la main gauche un bâton pastoral. Deux femmes s'avancent vers lui. Une d'elles vient de lui toucher le bras pour l'avertir de la présence de sa compagne, dont elle est sans doute l'esclave ou la confidente. En effet la jeune femme à gauche, qui porte un *flabellum* ou un éventail rouge, est vêtue avec recherche. Son vêtement se compose d'un manteau blanc d'un tissu si fin, qu'il laisse apercevoir sous ses plis une tunique jaune qui couvre à son tour une autre tunique violette, dont on n'aperçoit que le bas. La femme qui est plus près du principal personnage porte une tunique de couleur changeante entre le blanc et le rougeâtre, et un manteau bleu. Le lieu de la scène est un paysage, où l'on a placé une espèce de plinthe, imitant le marbre, sur laquelle est une base ou piédestal peint à l'imitation du bronze. Ce piédestal est formé de bas-reliefs qui représentent d'un côté un homme qui semble fuir, et de l'autre, une jeune femme qui vient de se laisser tomber, et qui voulait fuir sans doute pour se soustraire à la violence d'un homme armé d'un javelot ou d'une épée. Ce sujet est peut-être une image de l'aventure d'Apollon et de Daphné.

La principale figure de ce tableau peut être prise pour le dieu Faune *amateur des nymphes sauvages, grand*

buveur, aux habitudes luxurieuses, et divinité tutélaire des forêts et de la culture (1). La peau de panthère, le bâton pastoral et le lieu de la scène l'indiquent jusqu'à un certain point.

PLANCHE 54.

Sur un fond bleu fermé par un petit cadre noir on voit Jupiter couronné de feuilles de chêne. Il est vêtu d'une draperie rouge pâle, chaussé de sandales, et se tient assis sur les nuages. Derrière lui un petit Amour ailé semble prêt à retenir son bras droit armé de la foudre. Il lui montre du doigt, avec beaucoup de vivacité et d'expression, le sceptre qui arme sa main gauche. Enfin les couleurs de l'arc-en-ciel traversent le tableau, et dans le fond un aigle est posé sur un groupe de nuages.

Jupiter nous a déjà occupé bien souvent, et nous nous sommes toujours attaché à démontrer sa toute-puissance, son universalité et l'empire qu'il exerçait sur les autres divinités. L'étude de ce dieu est d'autant plus importante, qu'il était placé plus haut dans l'estime et dans la superstition des peuples anciens. On ne peut guère s'aventurer dans les ténèbres des mythologies grecque et égyptienne, sans avoir arrêté un jugement sur la nature d'un dieu qui était pour ainsi dire la base du culte anti-

(1) Hor., liv. III, ode XVIII.

PEINTURES.

Malerei.

2e Série 54.

Jupiter.

Helb, ..., p. 56

Ruggiero, Scav., p. 693

HBr, Taf. 156

Brunn, Verschiedenes, Taf. 15

Bendorf, Rhein. Mus. XIX, p. 442

T. Pitt. III, 14

Kaiser, Herc. und Pomp. II, 34

Schulz, Bd. I 1841, p. 104

PEINTURES

Malerei

2me Série



M. I. Vol. I

VENUS ET ADONIS

Venus and Adonis

que. Notre cadre est trop resserré pour que nous puissions nous permettre de rassembler ici tout ce qui a été dit sur la nature et sur le culte de Jupiter. Aux personnes qui se livrent à des études sérieuses et approfondies nous conseillerons d'avoir recours à l'excellent ouvrage de M. Émeric David (1).

PLANCHE 55.

Les amours de Vénus et d'Adonis ont fourni le sujet du tableau reproduit par cette planche. Quelque populaires qu'ils puissent être, nous croyons que l'esprit de cette composition ne pourra être convenablement saisi qu'après un exposé sommaire de la légende qui l'a dictée. Vénus avait conçu pour Adonis une passion qui lui avait fait oublier les enchantements de Cythère et de Paphos pour les vastes forêts du Liban, où le beau jeune homme, peu flatté d'avoir conquis le cœur de Cypris, de la fille de Jupiter, se livrait avec ardeur au plaisir de la chasse. Adonis n'était pas tellement préoccupé par son amour pour la déesse qu'il voulût lui sacrifier son exercice favori, et ce fut là son malheur; car le dieu Mars n'était pas un amant à laisser sans vengeance les infidélités et les dédains d'une maîtresse volage, et la passion d'Ado-

(1) *Jupiter, recherches sur ce dieu, sur son culte et sur les monuments qui le représentent.*

nis pour la chasse lui fournit l'occasion d'accomplir son dessein. A en croire quelques mythologues, il se transforma lui-même en sanglier ; d'après certains autres, il eut recours à l'intervention de Diane (1). La déesse blessa avec un de ses dards un énorme sanglier, qui, dans sa rage, s'élança contre le jeune chasseur et le mit en lambeaux. Vénus accourut éplorée au secours de son malheureux Adonis, mais il était trop tard. Tout ce qu'elle put obtenir par ses larmes et ses sanglots, ce fut que Jupiter ressuscitât tous les ans, pour six mois, la victime de la jalousie de Mars.

L'artiste a choisi dans la légende que nous venons de raconter en quelques mots le moment où le projet du dieu Mars et la perfidie de Diane viennent d'avoir leur effet. Adonis est assis presque défaillant sur un appui recouvert de son manteau de pourpre : le sang coule de sa cuisse gauche; il s'appuie sur Vénus, qui interroge avec une anxiété parfaitement rendue son regard éteint par la souffrance, et attire vers elle sa tête languissante. L'Amour, affligé aussi, soutient le bras gauche du blessé. Le paysage qui forme le fond de ce tableau a rapport au sujet. Ce qui distingue surtout ce tableau, et ce qui lui assigne un rang remarquable parmi les peintures découvertes à Herculanum et Pompéi, c'est une expression et une mélancolie qui vont au cœur.

(1) Bion. Idyll., *in Mort. Adon.*

VI, IX. 2
MN Inv. 9256
MB IX, 9
VII, p. 4
T. W. Codex VI. 9. 2
Dieporder, Untersuchungen zur Komposition der
Römische Abteil.



MARS ET VENUS
Mars and Venus

PLANCHE 56.

Le tableau livré au public dans cette planche est loin, pour le mérite de la composition, pour le fini et pour la couleur, de valoir celui qui vient de nous occuper dans la planche précédente. Il représente les amours de Mars et de Vénus, sujet en grande faveur chez les Pompéiens. La force domptée par l'amour était une allégorie qui sans doute leur plaisait beaucoup; ou peut-être ils profitaient de quelque bon original qui se trouvait en leur possession pour en faire peindre sur les murailles de leurs appartements de nombreuses copies. Les deux divinités ont été représentées ici demi-nues et dans une attitude qui ne manque ni de grâce ni de volupté. Il est à regretter qu'elle n'ait pas été rendue avec moins de roideur et avec un peu plus d'art. Les cheveux blonds de Vénus sont disposés en boucles nombreuses retenues sur le front par une bandelette couleur d'or. Un double collier enlace son cou d'ivoire. La draperie qu'elle élève au-dessus de sa tête avec sa main gauche, et qui, retenue et tombant sur ses cuisses, laisse apercevoir ses charmes, est de couleur bleue. Elle est chaussée de sandales. Le dieu terrible de la guerre est dans la fleur de la jeunesse. Ses cuisses sont couvertes d'une étoffe violette. Des deux Amours, l'un tient dans ses mains le casque de Mars et semble vouloir arracher ce dieu à des plaisirs qui ne sont pas

faits pour lui. Près de ce petit Génie on a figuré la pique, le bouclier et le parazonium que le dieu a peut-être confiés à sa garde. A son cou est attachée une chlamyde bleue qui lui descend le long du dos. L'autre petit Amour offre au couple amoureux une petite cassette remplie de parfums, ou d'autres objets de toilette qui invitent le dieu des combats à poursuivre les loisirs voluptueux qu'il s'est ménagés.

PLANCHE 57.

Au milieu d'arbres symétriquement disposés est un énorme serpent couvert d'écailles, qui, entourant de ses anneaux le couvercle d'un trépied, dresse sa tête surmontée d'une crête et vibre, dans sa gueule ouverte, sa langue bifurquée. Deux *pocillatores,* tout à fait semblables par leurs habits, par leurs attributs et par leur attitude, sont à ses côtés. Ils sont coiffés du bonnet phrygien, chaussés de cothurnes, et vêtus d'une tunique d'azur sans manches et repliée sur les flancs. Le voile qui forme un arc sur leur tête est rouge. Ils élèvent une de leurs mains qui serre une corne à boire, et portent de l'autre côté un petit seau qui semble destiné à recevoir le liquide contenu dans le rhyton. Au mur qui clôt l'espèce de jardin où se passe la scène est attachée une guirlande de feuilles et de roses. On doit croire que l'on a voulu représenter ici une libation faite au génie du lieu. La *cor-*

Helbig 37. Rein. 104/3
Boyce - Lararia N 174

2e Série



John Ruskin, "Pompeii", Bologna, 1929, p. [illegible]

[illegible]
Casa [illegible]

VI, IX, 2
opp. "cucina"

[illegible]
Nea. 37
[illegible]
HB [illegible], 20
Boyce [illegible]
[illegible]
[illegible]
Orb.-Mau, 213
Schefold [illegible] 14, [illegible]
E. Breton [1870] [illegible]
Dyer 430
Gusman, 121
AdI, 1857, p. 166
Gerhard, Über Agathodämon, Abhandl. d. Berlin Ak., 1847, Taf. 2 [illegible]
p. 495

PEINTURES

Matorei

2ª Série

Rm. 13, W.



Die Gaben der Liebe

tine, une des parties du trépied, et le serpent, sont d'ailleurs des symboles qui se trouvent mêlés à toutes les légendes mythologiques, et dont le sens est toujours si obscur, que nous pourrons bien nous abstenir d'entrer dans des suppositions qui ne feraient rejaillir aucune lumière sur le sujet.

PLANCHE 58.

Cette composition n'a sans doute aucune portée historique ou mythologique, et nous pouvons penser que le sujet en est dû à l'imagination d'un artiste qui n'a voulu représenter autre chose qu'un tableau gracieux; sous ce rapport il a atteint son but. La jeune femme, pour ne porter aucun des noms célèbres de la Fable, n'en est pas moins délicatement figurée dans son large pallium blanc, qui laisse apercevoir un bout de sa tunique violette et ses cothurnes jaunes. Elle est assise sur un trône d'or, dont le siége et le dossier sont couverts d'une draperie bleue. Un petit Amour, dont les cheveux blonds sont couronnés de fleurs, et dont la nudité est parée par une petite chlamyde violette qui lui descend sur l'épaule droite, porte sur sa main gauche une cassette dorée, dont il soulève le couvercle en regardant fixement la jeune femme que nous avons décrite. Avec de pareils sujets toutes les explications sont également vraisemblables. On peut dire que le petit Génie est ici

Reinach 78/3. Helbig 1430+
J. Warsher Codex VI, 9, 2.

un messager d'amour qui offre à la jeune femme les cadeaux que lui envoie son amant. On peut dire encore qu'il lui apporte les objets de toilette qui doivent faciliter son triomphe.

PLANCHE 59.

Égée, roi d'Athènes, était vivement affecté de n'avoir pas d'enfants qui pussent affermir et continuer sa domination. Il fut consulter l'oracle de Delphes sur le moyen qu'il devait employer pour obtenir une progéniture; mais la Pythie donna à ses questions une réponse si obscure, que, ne pouvant venir à bout d'en pénétrer le sens, il se rendit à Trézène pour demander des conseils à Pithée, qui gouvernait avec une très-grande réputation de sagesse cette ville fondée par lui. Pithée, qui joignait sans doute un peu d'habileté à la sagesse pour laquelle il était renommé, résolut de faire son profit de l'obscurité de l'oracle. Il fit si bien que son hôte se laissa prendre aux charmes de sa fille Éthra. La princesse reçut favorablement les soins du roi d'Athènes, et lui donna lieu bientôt d'espérer que ses vœux seraient enfin accomplis; mais la joie d'Égée fut troublée par la crainte que les Athéniens ne lui retirassent leur affection s'ils venaient à apprendre qu'il avait épousé une étrangère. Il prit donc le parti d'abandonner Éthra, sans renoncer à ses droits sur l'enfant qu'elle portait dans son sein. Insen-

Helbig 131. Reinach 15/6. Gell I, 16
Herrmann 53. Rochette, choix p.
M.B. II, 12

Argus ed Io

Pomp.
Casa degli Amorini
In situ

VII, IX, 4/12
W. wall, near
N. corner

H. 131
RP. 15/6
MB. II, 12

see RB. IV, 19
which is
shown by
Curtius, Abb.
103, p. 161
to be in dado
beneath the
ptg.

Engelmann, Arch.
Zeit. 1870,

Fiorelli, Descr., 264

p. 161

Wirth, Beilage II,

Zeitschr. fur Mu-

Lippold, Taf
Peters, Lands

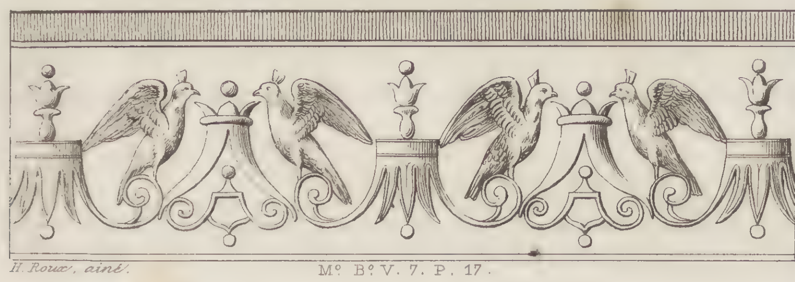
Rodenwaldt, Kunst d.
Ant., p. 396

" ; Composition

Brogi 6555
Vasari 3170
And. 26494



M° B° V. 2. P. 12.



H. Roux, ainé. M° B° V. 7. P. 17.

ETHRA ET ÉGÉE.
Aethra und Aegaeus.

Ornaments:

VII, 57*

Cf: Zahn Ornamente, Taf. 86
E. Presuhn, Die Pomp. Wände, Taf. VI
RB I, 91
Zahn I, VIII, 71

sible aux pleurs de sa malheureuse épouse, il lui assigna, pour dernier rendez-vous, un lieu escarpé où s'élevait une grande pierre qui recouvrait une cavité. C'est dans ce trou qu'il cacha son épée avant de quitter Éthra, en lui recommandant d'élever avec soin l'enfant qu'elle mettrait au monde, et, si c'était un enfant mâle, de le lui envoyer à Athènes lorsqu'il aurait eu la force de soulever le rocher où il trouverait l'épée de son père ; cette épée devait servir à le faire reconnaître. Éthra mit au monde Thésée, qui fut reconnu par son père à la poignée d'ivoire de l'épée cachée par lui :

> Cum pater in capulo gladii cognovit eburno
> Signa sui generis (1).

Dans ce tableau on a représenté Égée se disposant à cacher son épée sous le rocher qu'il soulève. Il est nu et porte sur son bras gauche un petit pallium jaune foncé. Les personnages des temps héroïques sont souvent représentés ainsi. La jeune femme pleure une séparation qui lui semble bien prompte et une alliance sitôt rompue. Son visage et son attitude sont empreints d'une profonde mélancolie qui règne aussi dans le désordre de sa toilette. Elle est vêtue de deux tuniques : l'une blanche est agrafée sur l'épaule, l'autre, qui descend de la ceinture jusqu'aux pieds, est d'un pourpre violacé. On doit remarquer le mouvement de sa main droite qui relève un

(1) Ovide, *Met.*, lib. VIII, *Fab.* XXIII.

des plis de la super-tunique, sans doute pour essuyer ses larmes. Le peintre pompéien a donné à Éthra les charmes d'une beauté ravissante, et à Égée au contraire des traits communs et empreints d'une certaine rudesse. Il a voulu sans doute exprimer par la différence des deux physionomies, l'opposition des deux rôles du roi et la princesse, dont l'un viole par ambition les serments les plus sacrés, tandis que l'autre, pauvre et infortunée victime, se résigne tristement à son sort.

PLANCHE 60.

Cetableau, dontnous n'avonsqu'un fragment, peut être expliqué avec la même facilité que s'il nous fût parvenu entier et parfaitement conservé. La raison en est que la figure dont nous n'apercevons que les jambes se révèle d'une manière bien évidente, d'abord par la robuste complexion de ses formes, ensuite par la massue, le carquois recouvert d'une peau, et enfin par la peau d'animal dont on aperçoit une patte sur une des cuisses du personnage mutilé par le temps. A ces caractères on ne peut méconnaître Hercule. Les autres figures du tableau, quoique conservées en entier, ne seront pas aussi facilement expliquées. Dans le petit garçon coiffé du bonnet phrygien, on peut voir l'esclave Lycas qui vient d'apporter à Hercule le don fatal de Déjanire, la robe trempée dans le sang empoisonné du Centaure. Le mouvement des bras

a) Helbig 1147. Rein. 190/5
M. B. IV, 32.
J. Warsher Codex VI, 10, 11
b) R. 303/5. Helb. 815 " " " "

PEINTURES.
Malerei.

2e S6

Rm. S. side Peri, S. 60.

Pomp.

VI, x, 11/8, 9

Triclinio nero, S. (+)

Helb. 1147

190/5 *

E. Breton Pompeia (1855) p. 292, ftn. 2

125, 314

W. 163

Fiorelli, Descr. p. 144

M.B. IV, 32 q.v.

Mem. dell acc. ercol. II, p. 141

PAH II, p. 181 (13

(a.s) I, p.
(n.s) V, p. 6

Helb., Untersuch. p. 76, ftn. 8

CR 187

Zahn III, iii, 30 (?)

M.N. Inv. No. 9219

VI, x, 11, Tricl. nero, S.

M.B. IV, 32 q.v.

Note: this frieze is reversed from M.B. IV 32

VI, x, 11, rm. on S. side of peristyle, S. wall dado, under

Ms Bc V. 4 P. 3.

Vedi: Helb. 974

124, 340

MB IV, 32

DAI neg. W. 163

* pas Hésione et Priam"

** Vgl.: Stephani, Compte-rendu,

PEINTURES.

Malerei.

2e Serie

61

VI, VIII, 5

E. Breton

Pompeia (1855)

Vgl.

de ce personnage donne quelque poids à cette conjecture. Alors la jeune femme qui pousse l'enfant vers le héros sera la belle Iole, cause de la jalousie de Déjanire. La présence de l'enfant rappelle aussi le jeune Hylas, qui fut tant aimé par Hercule. Ce tableau n'est pas sans mérite; le petit garçon a de la vivacité, et son attitude est bien sentie. De dessous une tunique blanchâtre, relevée à la hauteur de la taille et des hanches, sortent des manches et des espèces de bas, de couleur bleue; son pallium est jaune et son bonnet violet. La jeune femme, d'une beauté sévère, est coiffée d'une draperie blanche qui tombe sur le dos. Par-dessus une tunique blanche qui couvre ses épaules elle porte une autre tunique, verte.

PLANCHE 61.

Ce tableau, qui a beaucoup souffert des injures du temps, ornait l'*atrium* de l'édifice de Pompéi qu'on a appelé *Maison d'Homère*. Ce qui nous en reste nous fait vivement regretter ce que nous avons perdu. Un petit Amour, armé du trident de Neptune, est à cheval sur un dauphin. A côté, une admirable figure de Triton, qui est rendue avec une énergie et une vérité merveilleuses, est debout et attire à lui par la bride un cheval, dont il devait stimuler l'ardeur avec le fouet qu'il porte de la main droite. Le cheval est entièrement perdu, on aperçoit seulement un de ses pieds. De l'autre côté du petit Génie était une petite fi-

gure, dont on n'aperçoit que la partie inférieure, à partir des genoux; elle portait sans doute une autre figure, dont on voit les jambes. Dans le fond, on distingue à peine un torse tout à fait dégradé. Le dauphin et le triton sont dans l'eau. Nous n'oserons hasarder aucune explication de ce sujet, dont les figures principales sont perdues pour nous; et nous nous bornerons à louer l'exécution du petit Amour, et surtout celle du triton, qui se distingue par une attitude très-bien sentie, une délicatesse et une vigueur de touche vraiment remarquables.

PLANCHE 62.

L'intrigue amoureuse d'Amymone et de Neptune est une de ces traditions religieuses dont l'esprit et la forme, corrompus par le temps, ont été arrangés par les poëtes et les artistes suivant leur goût et leur imagination. Peu nous importe, du reste, que la jeune chasseresse ait blessé un satyre avec un dard destiné à tuer une bête fauve, ou que, vaincue par la fatigue, elle se soit laissée aller à un sommeil imprudent, qui permit à un satyre de dérober des faveurs qu'on lui aurait refusées pendant la veille. L'intelligence de ce tableau n'a, fort heureusement pour nous, rien à démêler avec ces différentes versions. Nous n'avons besoin que de la fin de l'aventure, sur laquelle tout le monde s'accorde, et qui fut celle-ci. Amymone, pour se soustraire à son robuste agresseur, implora à grands cris

PEINTURES

Malerei



[illegible]

Neptun und Amimone

VI, x, 7

E. Breton
Pompeia
(1855) p. 290, fig. 5

le secours de Neptune. Le dieu compatissant apparut aux yeux de la malheureuse jeune fille, la délivra de la violence du satyre, et, pour prix de son intervention salutaire, il lui demanda son amour, par ces mots que lui prête Eschyle dans un drame satirique, dont nous n'avons que deux fragments : « Le destin veut bien que tu épouses ; mais c'est à moi qu'il te destine. »

Σοὶ μὲν γαμεῖσθαι μόρσιμον, γαμεῖν δ' ἐμοί (1).

Voici donc la belle jeune fille sans chaussure et à peine voilée par un peplum qu'elle soulève pour être moins embarrassée dans sa fuite, et dont les plis protégent mal sa pudeur, qui accourt effarée vers le dieu. Son premier mouvement, en arrivant près du roi de l'Océan, est de lui tendre la main en signe de détresse ; et le dieu, avec une touchante expression de bonté, avance son bras pour l'attirer sur le rocher où il est assis. Neptune est encore moins vêtu qu'Amymone. La draperie qui couvre sa cuisse et sa jambe gauches est rassemblée sous lui et préserve son corps des aspérités du rocher. Cette disposition particulière de la draperie de Neptune peut être observée sur plusieurs médailles antiques (2). L'artiste n'a eu garde de dissimuler sous le pallium la complexion et la vigueur célèbre de la poitrine et des épaules qui, depuis les temps homériques jusqu'à la décadence du polythéisme, furent

(1) Ammonius, p. 59, éd. Walken.
(2) Eckel., *Num. Vet. anecd.*, p. 56 ; *Doctr. N. V.*, t 2, p. 26 ; *J. T.*, p. 34, n. 85.

le principal caractère du dieu de la mer; et nous devons d'autant plus le louer de cette religieuse observation du type Poséidonien, que le jeu des muscles et l'anatomie de la poitrine ont été rendus par lui avec cette habileté qu'une observation approfondie du nu et l'étude des grands modèles avaient popularisée aux temps de l'art antique. Les autres attributs du dieu sont ici le trident et la coiffure adoptée par les marins de l'antiquité. Ses cheveux tombent en boucles régulières, sa barbe est épaisse et inculte, ses yeux expriment la compassion qu'il éprouve pour la jeune fille. Celle-ci est coiffée d'un *reticulum* ou filet qui emprisonne sa chevelure; ses oreilles sont ornées de pendants. La figure d'Amymone est remarquable par la rectitude du dessin, la pureté de l'ensemble, l'expression du visage et l'art de la draperie.

PLANCHE 63.

Une jeune femme détache la tunique transparente qui voile son beau corps, et fixe ses yeux sur un petit Amour appuyé sur son genou. On dirait qu'elle le consulte sur l'acte qu'elle accomplit et qu'elle lui demande, à lui si expert, quoique si jeune, dans les moindres effets de la coquetterie, ce qu'elle doit attendre de l'expédient qu'elle a trouvé. Le geste du dieu exprime non-seulement un plein et entier assentiment, mais encore une vive admiration et une espèce d'extase devant les beautés qu'on lui révèle.

Sala 52

Note the hair-net and the flabellum or eventail in the rt. arm of the eros

H. Roux, aîné

Amor und Psyche

Sell, Untersuch, p. 76, Anm. 5

Cette manière d'envisager le tableau reproduit par notre planche, nous a rappelé ce que Quintilien raconte de Phryné. La célèbre courtisane, qui sut conquérir par sa grâce, sa beauté et son esprit un empire irrésistible, avait été traduite en jugement comme coupable d'impiété. Son défenseur, pour la justifier du crime qui lui était imputé, détacha l'agrafe qui tenait la tunique attachée sur la gorge de sa cliente, et les juges, émerveillés à l'aspect de tant de charmes, oublièrent l'austérité de leurs fonctions, et acquittèrent la courtisane. Donc, il nous a semblé que l'artiste qui s'est cru le droit, aussi bien que les poëtes, de donner l'essor à son imagination, et d'analyser les sentiments les plus intimes, a voulu représenter Phryné se consultant avec l'Amour sur le puissant moyen oratoire, sur la sublime péroraison que son esprit vient de lui suggérer. Il a, d'ailleurs, senti toute la difficulté de son sujet, et il a essayé de la vaincre en prêtant à la figure de la courtisane tous les charmes que son pinceau a pu créer. Il lui a donné de longs cheveux noirs, dont les anneaux luisants relèvent le teint pâle et mat du visage, du cou et des épaules. Leurs flots capricieux sont retenus par un filet d'or, entrelacé de pierres précieuses. La tunique, d'une parfaite transparence, est blanche; elle est couverte, à la hauteur des cuisses, par un pallium violet. Une draperie verte a été jetée sur le dossier du siége sur lequel elle est assise. Tant de luxe ne saurait nous surprendre chez la courtisane Phryné, qui construisit à ses frais le plus beau temple de Thèbes. Le *flabellum* ou éventail que

porte le petit Amour est jaune. Le fond de la peinture est rougeâtre.

PLANCHE 64.

Dans une salle d'une petite maison située derrière la crypte d'Eumachia, à Pompéi, on a découvert le tableau que nous donnons danscette planche. Hercule nous semble convenablement indiqué par la massue sur laquelle il appuie sa main gauche et par la peau de lion jetée sur le siége où il se tient assis. Son front est orné du diadème et de la couronne de chêne, et il écoute avec anxiété les discours de la belle jeune femme qui se tient debout près de lui, vêtue d'une tunique blanche transparente et d'un pallium bleu, le coude gauche appuyé sur un pilastre et la main droite sur l'épaule du héros. Le diadème qui ceint le front de la jeune femme, son collier, le bon goût de sa toilette, et l'effet que ses discours produisent sur l'âme d'Hercule, qui semble trembler, lui le héros célèbre par les prodiges de son audace et de sa force fabuleuse, sous la main d'une simple et faible mortelle, révèlent la belle Iole, qui exerça sur le dieu un si grand et si pernicieux empire.

Helb. 1148
Rein. 192/2.

PLANCHE 65.

Dans le *prothyrum* d'une maison de Pompéi située à

Helbig 320 Rein. 65/6 M.B. III, 3
Herrmann 4.
T. Warsher. Catalogo.

PEINTURES

Malerei





Herkules und Iole

Scop. in 1823

(4)

Casa della Pescatrice

VII, ix, 60/63

Helb. 1148*

RP. 192/2

Herb, Mus. Helv. 8, 1951, 223 ff., Abb I

MB. III, 19

Schefold (WP) 99*

Adl 1838, p. 179

E. Breton*, Pompeia (1855), p. 258, fig. 1

MB III, 19

Vgl.

Minervini Mem. dell'acc. arcol. V, p. 187

* place this in Casa d'Ercole VI vii 6

See note I, MB III 13

MN Inv No 9779

Herc.

PdE I, p 30

Elia 329

D. Marechal I, 16

Ptd. by il Maestro della Fortezza

PEINTURES
Malerei

2e Serie — B. 0.82m. H. 0.89m. 55

VII, ix 47
tablinum, W.
Casa di nozze d'Ercole
Tablinum, W
Mus. Inv. no. 9248
Krauch 1262
Dala LXXII
Helb. 320
RP. 65/6
MB. III, 35 q.v.
HBr. 4
Curtius p. 252
" Abb. 149 Taf.
Marconi, 28
PAH II, p. 23
(24 June 1820)
T.W. Cat. II, LXXX, No. 8.
Schefold (WP) 197
303 341
Elia 121 fig. 21
S. 319, Anm 2
S. 250
Diepolder 47
Rizzo, Tav CIV, p. 57
Gabriel, Pl. 27f. p. 50
Carlo L. Ragghianti "Personalità di Pittori a Pompei, Critica d'Arte, 1954, pp. 206-7
Vgl. Rochette, Choix p. 236

Ad. Bouchet sc. — M.B.V.3.Pl 35.

Peters, Landscape in R. C. Mural Ptg. p. 142, fig. 129

Fur. I, 62?

MARS ET VENUS
Mars und Venus

E. Breton, Pompeia (1855) p. 331 fig. 1

côté de la crypte d'Eumachia, et sur le milieu d'une muraille, fut découvert, en 1820, le tableau délicieux que nous reproduisons ici. Point de doute sur le sujet; on reconnaît au premier aspect un de ces loisirs amoureux, une des scènes de cette voluptueuse intimité qui inspirèrent tant de jolies compositions et firent éclore sous la plume et sous le pinceau des poëtes et des peintres tant de beaux vers, tant de peintures ravissantes. Celle-ci ne le cède en rien aux prodiges de la poésie antique et aux compositions du même genre déjà publiées dans ce recueil. Mars et Vénus sont assis, avec un amoureux abandon, se contemplant l'un l'autre. On admire Vénus se détournant et penchant en arrière sa tête, dont le dieu attire délicatement à lui les charmes divins pour les admirer de plus près. Le mouvement de la déesse, dont Mars dévoile avec orgueil les formes enchanteresses que couvrait une draperie bleu clair, respire un amour confiant et satisfait; elle s'appuie du bras gauche sur les genoux de son amant, qui promène sa main sur ses blanches épaules. Comme si elle pouvait craindre d'être surpassée en beauté par quelque audacieuse rivale, comme si, humble et modeste, elle pouvait croire que ses formes célestes seront rehaussées par le luxe de la toilette et donneront plus d'orgueil et plus d'amour au dieu qui les possède, elle a ceint ses blonds cheveux d'une bandelette d'or, elle a passé sur son cou et croisé sur son sein une longue frange d'or; ses bras de neige ont été enfermés dans des bracelets de même métal; ses jambes, aux contours parfaits, ont

reçu des *compedes* (1) ou *périscélides* (2). Mars, enveloppé dans un pallium pourpre, est tout entier à son bonheur et ne s'aperçoit pas que ses armes, dont il a déposé le fardeau, servent de jouets aux deux petits Amours qui paraissent des témoins très-discrets et très-inattentifs de la scène amoureuse à laquelle ils assistent. L'un d'eux est assis aux pieds de Mars et de Vénus et travaille à couvrir sa blonde petite tête du casque pesant qui fut forgé pour le dieu des combats. La composition de cette petite figure est d'une naïveté et d'une grâce ravissantes; on ne peut s'empêcher de sourire à la présomption du petit Génie, dont le cou ploie et succombe sous le poids du casque. L'autre petit Amour est un digne pendant de celui qui vient de nous occuper. Si l'autre échoue dans sa tentative et semble demander merci à l'œuvre qu'il a entreprise avant d'avoir consulté ses forces, celui-ci est radieux et triomphant. Il est bouffi d'un noble orgueil; il est venu à bout de passer à son cou le baudrier qui porte le parazonium de Mars. Voilà pour la grâce toute poétique de l'invention. Maintenant, qu'on observe un peu le mérite et la disposition de chaque figure, et l'harmonie de l'ensemble. Avec quel art l'attitude lente, tendre et lascive de Vénus est opposée aux mouvements plus prompts et plus résolus du dieu! comme les contours de leurs membres se mêlent sans se confondre! comme l'espièglerie des deux petits Amours rehausse encore la couleur voluptueuse du sujet!

(1) Pline, XXX, 12.

(2) Horace, *Ep.*, L., I, 17 in fine.

P. VII, ix, 47

Bm III, 1576

Helb. 327
P.P. 66/4



H. Roux ainé M.o B.o V. 3. P. 4.

BACCHUS INVENTEUR DE LA COMÉDIE.
Bacchus Erfinder der Komödie.

PLANCHE 66.

Il était peu de divinités qui eussent autant de droits que le dieu Bacchus aux hommages et au culte des nations qui vivaient sous la loi du polythéisme. Parmi les nombreux bienfaits dont il avait doté l'espèce humaine, les spectacles comiques et tragiques, qui étaient devenus un besoin dans la vie des peuples de l'antiquité, rappelaient tous les jours aux mortels la gloire de la mission que Bacchus avait remplie sur la terre. La tragédie et la comédie étaient nées des travaux de la campagne; les vendanges avaient été l'humble berceau de ces deux filles du ciel, qui firent bientôt oublier, par le luxe dont elles s'entourèrent et par la puissance à laquelle elles furent élevées, leur pauvre et obscure origine. Si nous pouvions nous permettre, resserrés que nous sommes dans les bornes étroites d'une explication de planches, quelques digressions sur l'extension et sur la vie que les croyances mythologiques ont prêtées à l'art chez les anciens, nous en trouverions ici une occasion favorable. Nous ferions ressortir ce qu'il y avait de mouvement, de couleur dramatique et d'éléments de représentation dans toutes ces traditions qui matérialisaient les sujets les plus métaphysiques; qui donnaient une forme à toutes les abstractions; qui renfermaient entre les dimensions d'un cadre une histoire aussi vague, aussi nébuleuse, aussi ignorée que l'origine et les premiers

temps de la comédie. Tandis qu'avec nos habitudes positives et notre esprit philosophique, nous cherchons en vain, au milieu de la nuit des temps, quelques lueurs incertaines, quelques éclairs sur l'invention des représentations scéniques, le polythéisme arrive avec sa foi profonde, avec sa piété naïve, et, prenant en main un pinceau et des couleurs, il trace à nos yeux un beau jeune homme aux longs cheveux blonds; il le couronne de lierre, il jette sur son épaule un pallium pourpre violacé qui, laissant à découvert sa poitrine robuste et gracieuse, couvre la partie inférieure de son corps. Ce jeune homme, il l'appelle *Bacchus*. A ses côtés il figure une troupe d'enfants, de vieillards et de femmes qui assistent, les uns comme acteurs, les autres comme curieux, à l'œuvre que le dieu a annoncée et qu'on attend de lui. Et Bacchus répond à leur impatience en habillant du pallium, du masque et du brodequin comiques le jeune homme qui doit être le premier organe et le premier instrument de la comédie.

Elle est l'invention du dieu de la vendange. Nous pourrions peut-être établir des suppositions assez fondées sur quelques-unes des figures qui composent notre tableau; nous pourrions donner, avec une certaine apparence de raison, le nom de Silène au vieillard qui se tient à gauche de Bacchus et semble adresser des observations sur l'ajustement de la toilette du jeune acteur comique; mais l'essentiel pour nous est d'avoir établi et placé hors de toute espèce de doute l'idée principale du sujet, et nous nous en tenons là. Quant au mérite de ce tableau qui fut dé-

PEINTURES.

Malerei.

Sala LXXV

Elia 98

T. Piroli III, 9

329

D. ... III, 87

[illegible] 1862,

p. 153

p. 18 ... 21

couvert à Pompéi, sur la muraille d'une maison située vis-à-vis de l'entrée principale du Panthéon, il se fait sentir surtout dans l'exécution des petites têtes.

PLANCHE 67.

On a beaucoup écrit et beaucoup disserté sur l'origine et sur l'usage des trophées, et nous n'entreprendrons pas d'exposer ici tout ce qui a été dit à ce sujet (1). Il suffira de rappeler que les premiers trophées furent formés d'un tronc d'arbre revêtu des dépouilles des vaincus. Dans la suite, et lorsque les arts et la civilisation eurent fait des progrès, le trophée primitif fut réservé aux simples capitaines qui avaient mérité les honneurs du triomphe, et on en construisit avec la pierre et l'airain de plus grandioses et de plus durables pour les généraux, pour les *imperatores* (2). Les groupes du Capitole, connus sous le nom de trophées de Marius, les colonnes Trajane et Antonine, les arcs de triomphe de Titus, de Septime-Sévère, de Constantin, etc., se chargèrent d'éterniser la gloire des vainqueurs et la honte des vaincus. Cependant les capitaines qui avaient reçu les honneurs du triomphe, craignant de confier le souvenir de leurs exploits au tro-

(1) Boulenger, *de Triumph.*, cap. 3; Giov. Nicol., *de Triumph.*; Panvin., *de Trop.*

(2) Spanheim in *Julian.*, p. 439 et suiv.

Helbig 941. Rein. 149/4
Ruesch 1341. Elia 98

8843

phée périssable qui avait récompensé leur bravoure, prirent le parti d'en transmettre le souvenir à la postérité en faisant peindre, dans le lieu le plus apparent de leur palais, les principales dépouilles des ennemis vaincus, et quelquefois le trophée lui-même. L'artiste à qui nous devons ce tableau a représenté la Victoire et le vainqueur accomplissant l'œuvre qu'ils ont entreprise ensemble. Le trophée est déjà terminé. Le tronc est revêtu d'un haubert jaune et garni d'un *sagum* rouge changeant, avec les franges de rigueur. Il est surmonté d'un casque orné de deux cornes, symbole de la valeur militaire. Par les deux trous ménagés pour les bras dans la cuirasse sortent deux petits bras avec des gantelets de fer qui serrent un dard. La Victoire est revêtue d'une tunique blanche et d'un pallium violet, noué autour de la ceinture; d'une main elle porte un martelet, de l'autre elle attache un bouclier derrière le trophée. Le vainqueur est représenté avec tout l'attirail qui convient aux héros; son front est couronné de feuillage; il porte la lance, la cuirasse et les brodequins de peau de bête, à la façon d'Hercule; les objets qui sont par terre n'ont pas encore trouvé leur place sur le trophée.

PLANCHE 68.

Le sujet de ce tableau, très-précieux à cause de la lumière qu'il peut jeter sur les usages religieux des anciens,

a) Helbig 1111. Reinach 160/7
Ruesch 1346. Elia 103.
b) Helbig 1520 b.? Reinach 306/2

MN Inv. 8924

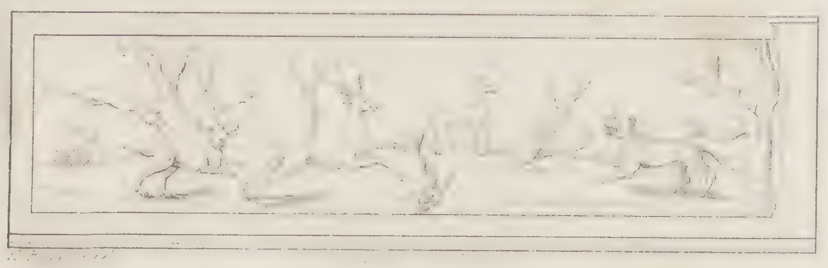
Böttcher, Kleine

Marconi 81

Ragghianti,
Pittori di Pompei
Tav. p. 143:
pld. by Maestro
Bucolico

Gusman 93
Mau-Kelsey 171
S. 4102
D. Marechal II, 140
Ruggiero, Scavi,
p 692





d *

Pd'E. II,

Ruggiero, Scavi,
p 692

CÉRÉMONIE ISIAQUE. ←
Isis-Dienst.

est une cérémonie Isiaque. Dans le milieu est un autel, dont un ministre d'Isis attise la flamme au moyen d'un *flabellum* ou éventail, dont la forme est pareille à ceux dont se servent les modernes. L'usage de souffler le feu par ce procédé était très-répandu dans l'antiquité : nous lisons dans Pline (1) que deux statues de bronze représentaient des *esclaves souffleurs, puerum suffitorem, puerum sufflantem languidos ignes*. Pollux (2) dit expressément que le mot grec ῥιπίς désignait un éventail destiné à la fois à allumer le feu et à chasser les mouches; dans ce dernier cas, il portait aussi le nom spécial de μυιοσόβη chez les Grecs et de *muscarium* chez les Latins (3). C'est l'usage de l'éventail pour attiser le feu qui a donné naissance à quelques tournures de phrases allégoriques, très-souvent employées par les auteurs latins. C'est ainsi qu'ils disent *flabellum seditionis*, l'*éventail de la sédition*, c'est-à dire l'instrument qui attise le feu de la sédition... *Cujus lingua, quasi* flabello seditionis, *illatum est egentium concio ventilata* (4). L'autel quadrangulaire, entouré d'une guirlande, sur lequel brûle le feu sacré, est sans doute l'*arula*, ἄρουλα des anciens (5); les Grecs lui donnaient aussi le nom de ἐσχάρα (6); le bois coupé pour les sacrifices et pour l'entretien du feu sacré était appelé σχίζαι (7).

(1) XXXIV, 8.
(2) X, *Sc.*, 94.
(3) XIV, *Ep.*, 67.
(4) Cicéron, *pro Flac.*, cap. 23.
(5) Emst., *ad Poll.*, X. 65.
(6) Scoliaste d'Aristoph., *Ach.*, v. 888.
(7) Suidas in Σχίζαι, et Pollux, I, 33.

A côté de l'autel est un autre ministre, couvert d'une tunique blanche, sans manches, longue et étroite, *vestis nivea et cataclysta*. Il tient à la main un long bâton et un instrument en forme d'épée, qui doit être nécessaire à l'accomplissement du sacrifice. Nous sommes assez porté à lui donner le nom de *lingula* (1), et à lui attribuer le même usage que celui avec lequel Osiris est représenté sur la Table Isiaque, sacrifiant un chevreau. Le long bâton dont la main droite du prêtre est armée avait été adopté par les ministres d'Isis et d'Osiris, qui voulaient imiter, ainsi qu'on l'a prétendu, la verge de Moïse, dont ils avaient vu ou appris les prodiges (2). Il est à remarquer qu'Isis et Osiris eux-mêmes portent en main le sceptre ou le bâton (3). Un troisième ministre élève de la main droite une épée, symbole du pouvoir, ainsi que l'a prétendu la Chausse, expliquant une *hydria*, sur laquelle on voit, parmi plusieurs attributs et plusieurs figures égyptiennes, un Génie, tenant à deux mains une épée (4). L'objet placé dans la main droite de la figure que nous analysons peut être encore un sceptre, que les Égyptiens donnaient pour attribut à Osiris, et qui, dans les hiéroglyphes, signifiait Osiris lui-même… « *Insculpunt* sceptrum, *inque eo speciem oculi exprimunt ; et hoc signo* Osi-

(1) Aulu-Gelle, X, 25; Varron, *de L. L.*, VI, p. 82, Montfaucon, t. II, p. I, pl. LXVI.

(2) Eusèbe, *P. E.*, IX, 4.

(3) V. la *Table Isiaque*, Pignor., p. 44, et *le Antich. di Ercollan.*, t. I, tav. L.

(4) *Mus. Rom.*, t. I, sect. II, tab. XLIII ; P. Valerian., lib. 42.

rin *monstrant : significantes hunc deum Solem esse, regalique potestate sublimem cuncta despicere* (1). » La main gauche de la même figure tient un sistre. Cet attribut convient également à Isis, à Cybèle, à Syria et à la Grande Mère (2), qui sont les noms divers de la même divinité.

Des deux côtés de l'autel est rangée une troupe de personnages d'âges, de sexes et d'habits différents. La première figure de la file qui occupe la gauche du tableau est assise par terre et joue de la *tibia*, αὐλὸς πολύφθογγος, dont l'invention est attribuée à Osiris (3). Au premier rang de la file de droite est un ministre sacré qui porte en main un sistre et un rameau, et une autre figure, de femme peut-être, qui tient aussi un sistre.

Apulée semble avoir eu sous les yeux le tableau que nous expliquons, lorsqu'il a écrit : « *Alors arrivent les flots de la foule initiée aux temples divins*, des hommes, des femmes, de toute dignité, de tout âge, *lumineuses par la blancheur immaculée de leurs tuniques de lin : celles-ci enfermant leurs cheveux humides de parfum dans de blanches étoffes ; ceux-ci les* cheveux entièrement rasés, *leurs têtes découvertes, astres terrestres de la grande religion, faisant entendre le bruit aigu de leurs* sistres *d'airain, d'argent et même d'or* (4). »

Par onze gradins, on arrive au temple, dont la porte est flanquée de deux piédestaux portant deux sphinx,

(1) Macrob., *Sat.*, I, 21.
(2) Pignor., *Matr. Id. et Att. init.*; Strabon, p. 463 et 464.
(3) Pollux, IV, 77.
(4) *Met.*, XI.

symboles des mystères religieux, de la justice et de la clémence divines (1). La fleur de lotus, dont l'usage est de rigueur dans toutes les cérémonies et sur la plupart des divinités égyptiennes (2), a été posée sur leur tête. Un des deux sphinx porte un ibis sur sa croupe; deux autres ibis ont été peints autour de l'autel. A l'entrée du temple, on aperçoit trois figures. Une femme aux cheveux flottants, vêtue de la tunique *talaire* et d'une chlamyde de couleurs variées, porte un sistre et un seau. A ces indications on a déjà reconnu Isis, qu'Apulée (3) et une belle statue grecque (4) représentent telle qu'on l'a figurée ici. Le sistre et le seau lui ont été souvent attribués sur la Table Isiaque et sur d'autres monuments égyptiens, par Cuper (5) et par Apulée, qui dit expressément : « *Dextra ferebat* æreum crepitaculum, *læva vero* cymbium *dependebat aureum* (6). » L'autre figure est un ministre d'Isis, caractérisé par le sistre. Enfin, le personnage placé au milieu de l'entrée est vêtu d'une tunique *talaire,* et porte en outre sur ses épaules et sur sa poitrine une espèce de chape à frange, qui enveloppe ses mains, dans lesquelles il tient une *hydria*, objet de l'adoration du peuple. Ce genre de cérémonie est assez curieux pour que nous croyions devoir l'appuyer des textes qui le relatent directement ou

(1) Clément d'Alex., *Strom.*, V; Pignor., *Mens. Is.*, p. 70.

(2) Cuper, *Harp.*, p. 19-22; Saumaise, *Pl. Ex.*, p. 679-685.

(3) Lib. XI.

(4) Montfaucon, t. II, *Supp.*, pl. XL.

(5) *Harp.*, p. 45 et suiv.

(6) *Met.*, XI.

indirectement, et que nous fassions mention des monuments qui en ont conservé les traces. Dans une fête Isiaque de Montfaucon (1), on voit un prêtre portant une *hydria*, et vêtu, comme celui de notre tableau, d'une espèce de chape qui enveloppe ses mains. Apulée, à qui nous devons, comme on voit, de précieux détails sur cette matière, prétend que les étoffes de lin ne servaient pas seulement à vêtir les prêtres, mais encore à couvrir les objets sacrés (2). Vitruve est plus explicite encore lorsqu'il dit : « que les ministres du culte égyptien couvraient l'*hy-*
« *dria,* en la rapportant, avec une chaste religion, dans
« le temple et dans le sanctuaire, et qu'alors, se proster-
« nant à terre, les mains élevées vers le ciel, ils rendaient
« grâce aux bienfaits de la bonté divine... *Itaque quum*
« *hydriam tegunt, quæ ad templum ædemque casta re-*
« *ligione refertur, tunc in terra procumbentes, mani-*
« *bus ad cœlum sublatis, inventionibus gratias agunt*
« *divinæ benignitatis* (3). » Enfin, faudra-t-il prendre au pied de la lettre les expressions d'un auteur souvent cité qui, après avoir donné la description de l'hydria que le prêtre portait *sur son sein bienheureux,* appelle ce vase sacré « *summi numinis venerandam effigiem; l'effigie vénérable de la divinité souveraine?* » Faudra-t-il, sur ce fondement, un peu frêle sans doute, prétendre que l'hydria était à elle seule le symbole parfait de la déesse Isis?

L'entrée du temple est décorée d'une guirlande et d'une

(1) T. II, p. II, pl. CXVI.
(2) *Metam.*
(3) Apulée.

couronne, éclairée par deux petites fenêtres de chaque côté et défendue par une rampe ou balustrade. Des deux côtés sont des arbres et des palmiers.

Nous ne voyons pas qu'on puisse opposer aucune objection au titre de *Cérémonie Isiaque* donné à ce tableau. Seulement on pourrait nous demander de quelle manière nous concevons cet apparat religieux, cet autel, ce sacrifice, ces prêtres, ces fidèles, en dehors et sur la porte du temple. Alors nous répondrions que bien certainement l'usage des prières à Isis devant la porte des temples a existé; que ce fait est avancé par Brouckusius, commentant le vers suivant de Tibulle:

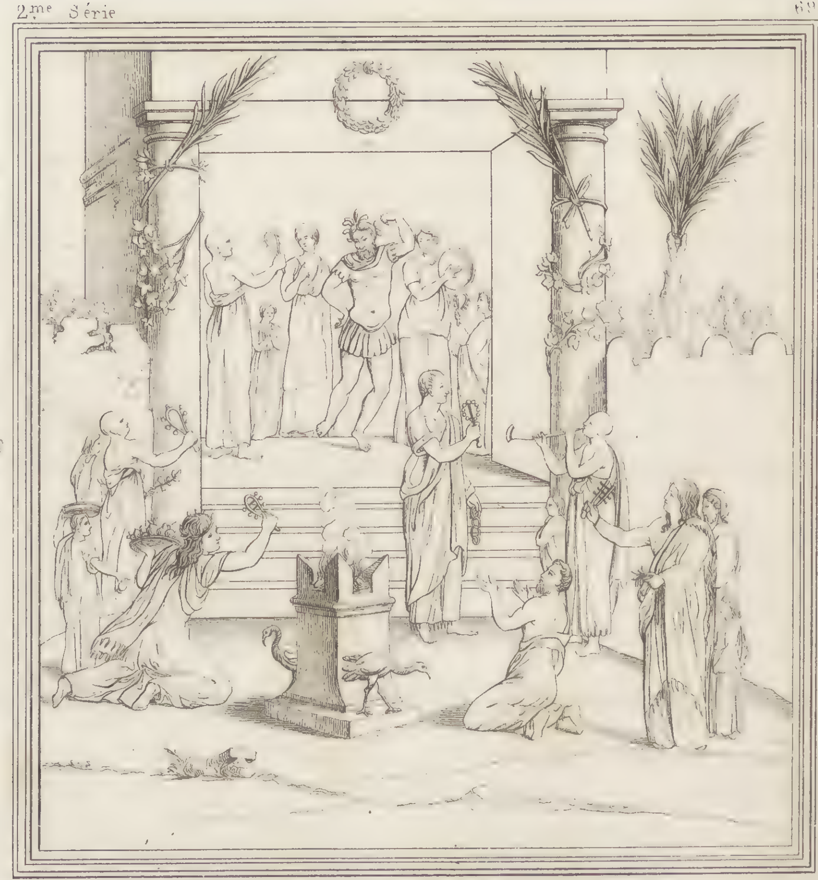
Ante sacras lino tecta fores sedeat (1).

Le même poëte fait mention de l'usage où étaient les femmes d'adorer Isis, les cheveux dénoués et tombant sur leurs épaules :

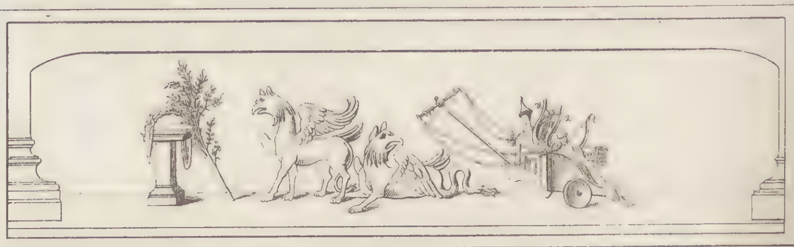
Bisque die resoluta comas tibi dicere laudes
Insignis turba debeat in Pharia (2).

Scaliger affirme à ce sujet que la prière à Isis se faisait deux fois le jour, à la première heure en ouvrant le temple, et à la dernière avant qu'on le fermât. Enfin, appliquant à Isis ce que dit Porphyre (3) du culte d'Osiris, nous apprenons que le prêtre ἀνεστὼς ἐπὶ τοῦ οὐδοῦ, *se te-*

(1) *El.*, III, v. 30.
(2) *Ibid.*, v. 31 et 32.
(3) IV, *de Abst.*



A d'H V 2 P 315



H Roux ainé

A d'H V 2 P 315

1. Pd.

CÉRÉMONIE ISIAQUE.

Isis Dienst

Elia 105
Bötticher, Sabina II, p. 256
Gusman 33
Curtius, 314
D. Maréchal II, 138

D. Maréchal II, 139

Cf. p. 177

nant debout sur le seuil, réveille le dieu Osiris en l'appelant en langue égyptienne. Clément d'Alexandrie (1), nous donnant l'ordre des cérémonies égyptiennes en général, prétend que le premier à sortir du temple était le *chanteur*, πρῶτος μὲν γὰρ προέρχεται ὁ ᾠδός (celui-là même qui, d'après Porphyre, commençait la prière à l'ouverture du temple), et que le dernier du cortége était le *prophète* tenant l'*hydria* sur son sein : ἐπὶ πᾶσι δὲ ὁ προφήτης ἔξεισι, προφανὲς τὸ ὑδρεῖον ἐγκεκολπισμένος. Le nom de *prophète* était donné au ministre égyptien le plus élevé en dignité.

La vignette représente un cerf poursuivi par un chien et un tigre qui vient vers le cerf. A quelque distance est une biche qui s'arrête indécise et timide.

PLANCHE 69.

Dans le milieu du tableau qui fait le sujet de cette planche est un autel carré, d'où s'élève la flamme du feu sacré. Sur le piédestal sont deux ibis de couleur blanche à l'exception de la tête, du cou, et de l'extrémité des ailes et de la queue, qui sont noirs. Il y avait aussi des ibis sauvages qui étaient tout noirs et qui se partageaient avec les ibis domestiques les honneurs du culte des Égyptiens. Ces oiseaux consacrés à Isis, qui empruntait quelquefois leur tête (2), et vénérés dans toute l'Égypte,

(1) *Str.*, V. p. 633.

(2) Pignor., *Mens. Isiac.*, p. 76 et 77.

a) Helb. 1112. Reinach 160/10. 8919.
Ruesch 1347. Elia 105

b) Helb. 198. Rein. 347/6. 8559.

ont beaucoup occupé les auteurs de l'antiquité (1), qui les ont décrits avec plus de merveilleux que de vérité, et qui semblent les avoir souvent confondus avec les cigognes.

Autour de l'autel on compte onze personnages de sexes, d'âges, d'attitudes et de costumes différents. Le principal personnage, ou plutôt celui dont l'action est la plus extraordinaire et l'accoutrement le plus singulier, est une femme à genoux, vêtue d'une tunique blanche et d'une supertunique rouge, qui, passant sous le bras droit, retombent sur l'épaule gauche et sur le dos. Elle tient un sistre (2) et un bassin rempli de fruits (3). Son front est ceint d'une couronne qui semble faite de feuilles de palmier, et dont la forme ressemble à la description que donne Apulée des couronnes des initiés aux mystères d'Isis : « *Caput decore corona cinxerat, palmæ candidæ* « *foliis* in modum radiorum *prosistentibus* (4) » Cette couronne était sans doute une allusion à Osiris ou au Soleil. Elle était aussi un symbole propre à Isis, qui, aussi bien que la déesse Syria et la déesse Hadargate (5), ornait son front d'une couronne de rayons.

Les cheveux de cette figure sont dénoués et flottants,

(1) Prosp. Alp., *Rer. Æg.*, IV, 1; Hardouin, *ad Plin.*, VIII, 41; Hérodote, II, 75, 16; Diodore, I, 87; Strabon, XVII, p. 1179; Plutarque, *de Is.*, p. 381; Cicéron, *de N. D.*, I, 36; Pline, X, 40; Aristote, *H. A.*, IX, 27.

(2) Apulée, *Met.*, XI.

(3) Diodore, I, 14; *ibid.* Wesseling, n. 57 et 60.

(4) Apulée, *loc. cit.*

(5) Macrobe, *Sat.*, I, 23.

et ses pieds nus comme ceux de tous les personnages du tableau (1).

Derrière cette femme est une jeune fille vêtue de violet, qui tient de la main droite un *simpuvium* (2) ou un *urceus* (3) ou une autre espèce de vase sacré, et porte sur la tête un *canistrum,* qui est sans doute la *cista secretorum capax* ou l'*aurea vannus aureis congesta ramulis,* ou bien encore le *vannus onusta aromatibus et suppliciis,* dont parle Apulée (4). Le rôle de cette jeune fille correspond à la *canéphore* des Grecs et à la *camilla* des Latins.

Des deux figures qui sont auprès de la jeune fille, l'une ressemble à une femme aux cheveux épars; l'autre, à la tête rasée, tient un rameau de la main gauche et un sistre de la main droite; elle est nue jusqu'à la ceinture, d'où pend une draperie blanche qui la couvre jusqu'aux pieds.

De l'autre côté on voit un vieillard à genoux et les mains élevées vers le ciel. Cette attitude indique la prière :

Cœlo supinas *si tuleris* manus (5).

« . . . . *Crinibus passis,* nixa genibus, supinas manus *ad cœlum ac deos tendentes* (6). » Sa tête est presque chauve, et la partie supérieure de son corps entièrement découverte. La draperie qui le couvre à demi est blan-

(1) Clerc, *ad II, Sam.*, XV, 30.

(2) Vossius, *Étym.;* Ruben., *Elect*, II, 18.

(3) Gruter, p. MLXXIII.

(4) *Loc. cit.*

(5) Horace, III, *Od.*, 23.

(6) T. Live, XXVI, 14.

che. Derrière lui sont trois figures entièrement vêtues : d'abord une femme aux cheveux épars, tenant en main un instrument de musique, qui peut être une espèce de sistre (1), ou qui répond au κάλαμος σχιζόμενος, dont il est question dans le scoliaste d'Aristophane (2), ou bien encore au δίζυξ χαλκός mentionné par Nonnus (3); ensuite, une jeune fille, et plus loin un vieillard. Des trois figures qui restent autour de l'autel, l'une est encore une jeune fille; l'autre joue de la *tromba*, dont l'invention était attribuée à Osiris par les Égyptiens, ou de la *tibia;* la troisième tient de la main gauche une chaîne de quatre anneaux, et de la main droite un instrument composé d'un bâton qui sert de diamètre à un petit cercle entouré de grelots. Ces deux attributs sont dignes de remarque.

Quant à la petite chaîne, elle nous rappelle des vers de Lucrèce qui établissent que dans les fêtes de la Grande-Mère les Curètes portaient des chaînes :

> Hic armata manus, Curetas nomine Graii
> Quos memorant Phrygios, inter se forte *catenas*
> Ludunt (4).

Le mot *catenas* dans Lucrèce avait fort embarrassé les érudits, qui pensaient que *ludere catenas* signifie dan-

(1) Cuper, *Harp.*, p. 118; Gruter, p. MLXXIII; *Mus. Rom.*, t. II, s. IV; t. VIII, n. 11.

(2) *Nub.*, v. 259.

(3) Scaliger, *Cop. Virg. in App.*, p. 520; Salmas, *Ad Vopisc.*, p. 492.

(4) II, 630.

ser en rond et en formant la chaîne; mais notre peinture explique la véritable portée du mot, et nous devons croire que, par les mots *ludere catenas*, le poëte latin a entendu l'action des Curètes qui secouaient en dansant et faisaient résonner, en suivant la mesure, les anneaux de la chaîne qu'ils portaient à la main. Nous regrettons de n'avoir pu découvrir ni même soupçonner le mystère caché sous cet emblème. L'instrument qui occupe la main droite de notre figure, et dont nous avons donné la description, est une espèce de crotale qu'on voit dans quelques monuments antiques (1): *Crotala quoque dici sonoras sphærulas quæ, quibusdam granis interpositis, pro quantitate sui et specie metalli, varios sonos edunt* (2).

Cinq gradins, deux colonnes et un épistyle forment l'entrée du temple, auquel sont adjacents deux murs qui closent un bosquet, d'où s'élève un palmier. Cet arbre, qui se trouvait déjà dans la peinture précédente, a été placé ici avec intention; les deux palmes qui, avec le lierre consacré à Osiris (3), décorent les deux colonnes, en sont une preuve incontestable. On a prétendu que le palmier était, comme Isis, un symbole de l'année lunaire, ce qui était cause qu'Isis et ses prêtres devaient toujours être chaussés de sandales faites de palmier (4).

Six personnages occupent l'entrée du temple; deux

(1) Pignor., *de Serv.*, p. 163.
(2) Sarisber., *Pal.*, VIII, 12.
(3) Diodore, I, 17.
(4) Apulée, XI, *Met.*

sur les côtés jouent du sistre, un troisième du *cymbalum* ; un autre élève l'index de la main droite, et semble recommander le secret si rigoureusement observé dans les mystères d'Isis (1) ; une jeune fille, gesticule ou agite dans ses mains un instrument qu'on ne distingue pas. Enfin, dans le milieu, un homme d'un teint très-brun, couronné de feuilles, portant une longue barbe, et vêtu d'une draperie violette, comme le sont Osiris et Isis sur la Table Isiaque (2), est dans l'attitude d'une figure qui danse.

La vignette placée au-dessous de cette cérémonie Isiaque représente deux griffons et un petit char à deux roues avec son timon, son joug et ses rênes. Sur le char sont une cithare, un carquois, un arc et des flèches. A quelque distance, un rameau de laurier est appuyé sur un autel. Tous ces objets conviennent à Apollon, au Soleil et à Osiris.

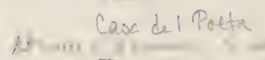
PLANCHE 70.

Ce tableau est calqué sur l'Iliade. L'artiste a voulu représenter la visite que la superbe Junon fit à Jupiter pour essayer sur lui les effets de sa beauté sévère, et le détourner de favoriser les Troyens qui battaient les Grecs dans

(1) Apulée, XI.

(2) Voyez aussi Montfaucon, t. II, p. II, pl. CXXXIX, CXL, CLI, CLII.

Pomp.
Casa del Poeta



70. VI, viii, 5

Rizzo, 64
Gabriel, 19

E. Breton
Pompeia (1855)
p. 260
fig. 3

Lippold, Taf. 10,

Gell I, 41, p. 161

Terzaghi, in Atene e Roma 1902, n. 37, p. 434 sqq., fig. 1

JUPITER ET JUNON. ←
Jupiter and Juno.

Rostowtzew 203

Maison du Poete, 23
Choix 1

S. 3835
M 12017

Vgl: O. Müller, BdJ, 1832, p. 189
Welcker, Arch Zeit 1865, p. 56 ff.

toutes les rencontres depuis qu'Achille se tenait renfermé dans sa tente.

Voici comment l'épopée antique expose le fait dont le peintre s'est inspiré. Junon, qui ne pouvait pardonner à Pâris de n'avoir tenu dans son jugement aucun compte de ses charmes, avait formé le projet de poursuivre sa vengeance en secondant les efforts des Grecs. « Elle se « mit en route vers le mont Ida, où le roi de l'Olympe, « son infidèle époux, contre lequel elle avait tant de « griefs légitimes, tenait sa cour souveraine, et, pen- « dant le trajet, l'auguste déesse chercha les moyens de « venir à bout de son projet. Monter sur la cime de l'Ida, « appeler à son aide tous ses charmes, enflammer d'a- « mour le roi de l'Olympe, l'attirer dans ses bras ravi « d'une beauté trop longtemps dédaignée, et, cares- « sante, appeler le sommeil et sur les paupières et dans « l'esprit trop vigilant du maître des dieux; ce fut là le « parti qui lui parut le meilleur. » Mais pour assurer le succès de son adroite combinaison, elle courut auprès de Vénus, qu'elle enchanta par des caresses perfides, et, sous prétexte de vouloir mettre un terme à certains différends entre l'Océan et Téthys, elle la pria de lui prêter ce philtre enchanteur « qui lui soumet tous les mortels et tous les dieux, » sa ceinture merveilleuse qui renfermait les attraits les plus doux et les plus puissants de l'amour. Vénus se laissa persuader par les discours de Junon, et lui donna l'objet de ses désirs. Aussitôt la reine des dieux revêtit tout ce qui pouvait le plus rehausser

ses charmes, et monta sur le mont Ida, où elle conduisit à bonne fin sa nouvelle perfidie. Pendant que Jupiter se livrait dans ses bras aux douceurs d'un voluptueux sommeil, Neptune fut informé par Morphée lui-même, corrompu par Junon, que l'occasion était favorable pour seconder les armes des Grecs.

On voit dans notre tableau l'arrivée de Junon auprès de Jupiter. Le roi de l'Olympe est demi-vêtu d'une draperie pourpre violacée qui, de son front couronné de feuilles de chêne, tombe sur ses épaules. Il est chaussé de sandales à agrafes d'or, retient son sceptre de sa main gauche, et étend sa dextre vers Junon, qui s'est fait suivre par Iris. A l'exception du sceptre, Jupiter ne présente ici aucun des emblèmes de sa puissance; mais, loin de voir dans l'appareil assez mesquin du roi des dieux un sujet de doute sur le véritable esprit de notre peinture, nous devons au contraire y reconnaître la fidèle observation de l'invention homérique. Le poëte avait présenté le séjour de Jupiter sur le mont Ida comme une espèce de retraite où il voulait goûter *incognito* les douceurs de l'oisiveté et oublier les soucis et les affaires de l'Olympe; c'eût donc été un contre-sens, ou du moins une négation explicite de la version d'Homère, que de mêler à la composition de ce tableau l'aigle, la foudre et les attributs ordinaires de Jupiter. Les grands yeux et le regard flamboyant de Junon ont été suggérés sans doute à l'artiste par ce que dit Homère de la reine des dieux, « que dans ce sourire, ses grands yeux lancèrent des

éclairs de joie » et que « la vénérable Junon baissa ses grands yeux. » La toilette de la déesse a été prise aussi à Homère, lambeaux par lambeaux. Ainsi l'arrangement de ses cheveux nous rappelle « qu'elle a confié au peigne sa belle chevelure, et qu'elle l'a disposée en boucles flottantes. » La bandelette qui ceint son front « est blanche « et pure comme le soleil. A ses oreilles bien percées elle « suspendit ses pendants éclatants et formés de trois « perles. Elle revêtit le divin peplum que Minerve avait « tissu avec un si grand soin, et ceignit sa taille d'une « belle ceinture à plusieurs franges; enfin à ses jolis « pieds elle attacha de beaux cothurnes. »

C'est à tort que le peintre, comme quelques personnes l'auraient voulu peut-être, aurait représenté Junon laissant apercevoir la ceinture de Vénus. L'artiste savait très-bien que Vénus avait dit en la prêtant : « Prenez-la et mettez-la dans votre sein » et qu'en effet « Junon la mit dans son sein. » Sans cette précaution d'ailleurs, la supercherie de Junon eût manqué son effet, et elle avait trop l'usage de ces sortes de détours pour se laisser prendre en faute.

Le seul point sur lequel l'artiste s'est écarté de l'invention d'Homère, c'est la présence d'Iris qu'il a jugé à propos d'introduire. On ne saurait lui en faire un crime. Iris était la messagère de Junon et de Jupiter, et le peintre a concilié à la fois les intérêts de sa composition et ceux de la vérité mythologique, lorsqu'il a mêlé sa gracieuse figure au colloque du roi et de la reine des dieux. Nous donnons à la figure ailée et vêtue de vert qui a été

placée derrière Junon, le nom d'Iris, parce qu'aucun autre Génie mythologique, que nous sachions, ne pourrait avoir reçu la mission de pousser ainsi l'épouse de Jupiter à la démarche qu'elle tente. Une Iris ainsi vêtue a été découverte dans les fouilles d'Herculanum (1), et c'est une preuve de plus en faveur de notre interprétation.

Quant aux petits Génies vêtus de vert et couronnés de feuillage que l'on a disposés sous la figure de Jupiter, dont les proportions gigantesques ressortent du contraste établi à dessein entre eux et le souverain de l'Olympe; quant à la colonne portant des lions sur la corniche, aux flûtes et aux cymbales suspendues et attachées au moyen d'une bandelette, ils n'ont pas d'autre portée dans cette composition que d'indiquer le lieu où se passe la scène représentée par l'artiste. C'est là une mode adoptée par les anciens, soit dans la peinture, soit dans la sculpture, soit dans la numismatique; un grand nombre de monuments en sont la preuve. Le mont Ida était célèbre par les orgies de la déesse Cybèle, dont le char était tiré et le trône défendu par des lions. Ces orgies, nous aurons occasion d'appuyer ce fait sur des preuves nombreuses, ces orgies, disions-nous, donnèrent naissance plus tard aux Bacchanales, et, comme les cérémonies en l'honneur de Bacchus, elles étaient célébrées par les Curètes au son des cymbales et des crotales, dont l'invention était attribuée à la Grande Mère. La colonne

(1) *Antich. di Ercolan.*

est donc ici un accessoire sans valeur sur lequel le peintre a pu, assez naïvement et maladroitement à notre avis, réunir tous les emblèmes indiquant le mont Ida ou Cybèle, que Gratius Faliscus appelle *Idæa, souveraine des lions* (1). Les petits Génies, dans le système d'explication que nous nous sommes fait, seront les Curètes, dont la légende est nuageuse, incertaine, et souvent de nature difficile à saisir au milieu des diverses versions mythologiques. D'après les versions les plus accréditées, c'étaient des ministres sacrés chargés de célébrer les cérémonies relatives aux orgies de Cybèle et à la naissance de Jupiter. On a prétendu que leur nom dérivait du soin, *cura*, qu'ils avaient de leurs cheveux, de la beauté desquels ils aimaient à se prévaloir. On les a confondus avec les Cabires, les Telchines, les Corybantes. Nous nous occuperons d'eux d'une manière toute spéciale à propos d'un Cabire en bronze qui trouvera sa place dans notre collection à la série des *Bronzes*. Nous nous rappelons du reste à ce sujet quelques vers de Virgile où ce poëte énumère tous les emblèmes qui caractérisent ici le mont Ida :

Hinc mater cultrix Cybelæ, Corybantiaque æra,
Idæumque nemus; hinc fida silentia sacris,
Et juncti currum dominæ subiere leones (2).

C'est de là que nous vient le culte de Cybèle,
Par qui le soc apprit à vaincre un sol rebelle;
De ses honneurs divins le mystère secret,

(1) 27.

(2) Virgile, *Æn.*, lib. III, v. 111.

Que jamais ne dévoile un témoin indiscret;
Et de l'airain sacré la bruyante allégresse,
Et ces lions soumis qui traînent la déesse;
Enfin du mont Ida le bois religieux.

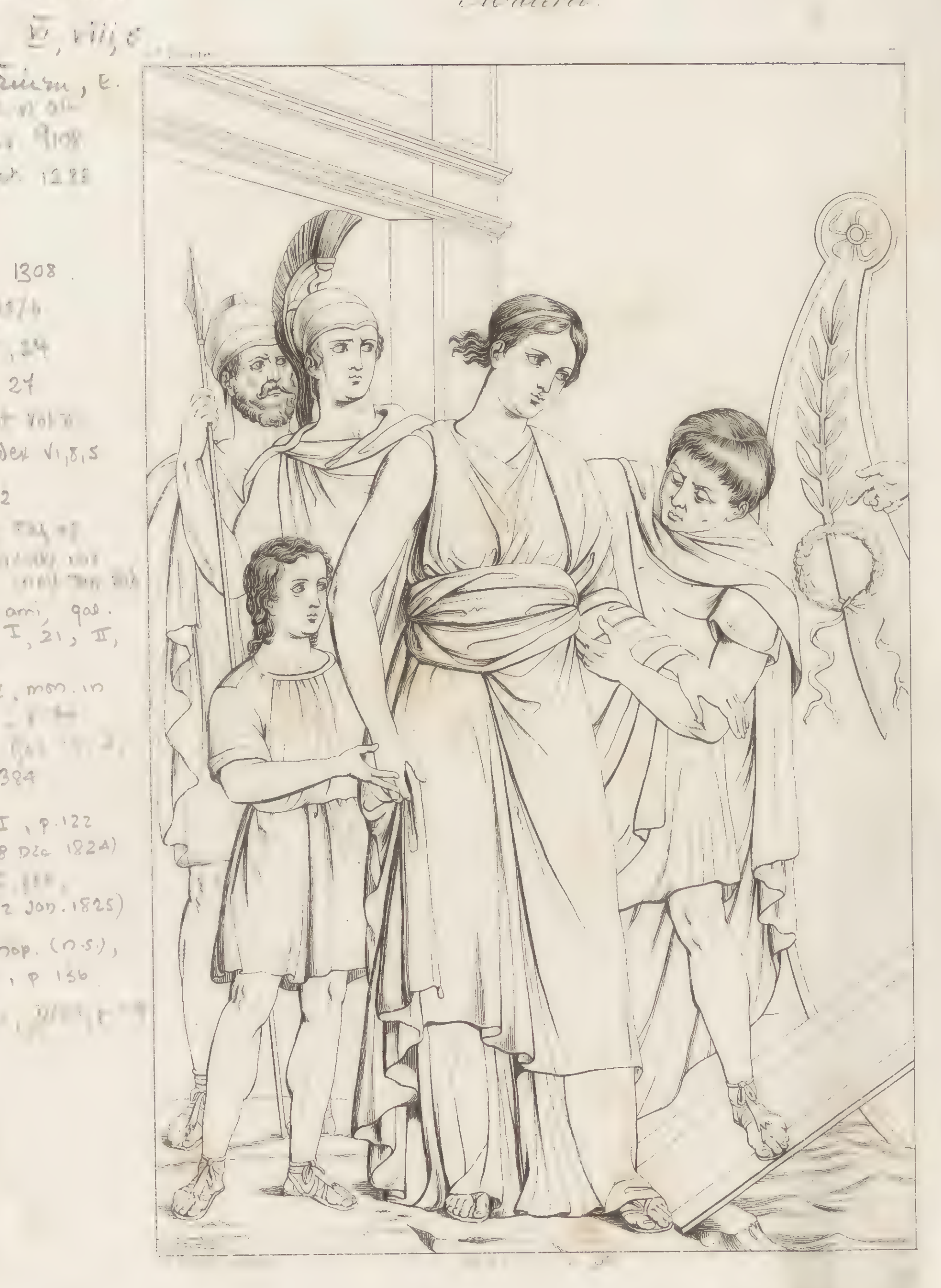
Une observation qu'on taxera peut-être de subtilité trouve sa place à la fin de l'explication de cette planche. Le mouvement de Junon qui se couvre le sein avec le peplum, ne peut-il pas être considéré comme une expression du refus perfide qu'elle oppose aux propositions amoureuses de Jupiter, dont la passion s'accroît de toutes les difficultés qu'il rencontre et qu'il ne s'attendait pas à trouver dans une intrigue amoureuse avec Junon son épouse? Junon, d'après Homère, alléguait, pour motiver son refus de se rendre aux désirs de son époux, la difficulté du lieu et du temps, difficulté que le dieu tout-puissant sut aplanir en faisant descendre du ciel un nuage qui cacha aux railleurs de l'Olympe le spectacle d'une harmonie à laquelle ils n'étaient point habitués.

Nous prendrons occasion de cette peinture pour faire observer avec quel art infini les artistes anciens étaient venus à bout de diviniser les formes humaines. Les traits humains revêtaient sous leur pinceau un caractère de dignité, une expression noble, froide et impassible, et une énergie qui ne demandait rien à l'étrangeté et à l'exagération de la forme.

Voyez Jupiter, et Junon surtout; ces deux figures ont été exécutées avec une simplicité admirable, sans aucune tendance à l'effet, et pourtant on n'a nul besoin d'ê-

PEINTURES.

Malerei.



Chryseis und Agamemnon

tre initié aux mystères de l'art pour déclarer, à la première vue de ces deux personnages, qu'ils sont trop nobles, trop majestueux, trop divins enfin pour appartenir à la race des mortels.

PLANCHE 71.

Agamemnon, malgré la violence de sa passion pour Chryséis, fut forcé de la renvoyer à son père Chrysès pour faire cesser la peste qui désolait les Grecs. Apollon, touché de la douleur de son prêtre Chrysès, qui, après avoir prodigué les présents et les supplications pour essayer de ravoir sa fille, avait eu recours à l'intervention du dieu, venait d'obtenir enfin, par le fléau dont il avait châtié l'impiété d'Agamemnon, cet acte de justice et cette éclatante réparation. « Atride fait lancer à la mer une « galère rapide armée de vingt rames choisies et portant « une hécatombe sacrée; il conduit par la main et fait « monter lui-même la belle fille de Chrysès. Le sage Ulysse « s'embarque le premier, et tous ceux qui le suivent par- « courent la route humide. » Chryséis est vêtue d'un pallium, qu'elle relève pour ne pas être embarrassée de ses plis traînants en entrant sur la galère. Elle s'appuie sur le bras d'Agamemnon et a déjà posé le pied sur la planche qui conduit au navire. Son attitude et sa physionomie sont admirables. Elle est triste et son cœur est combattu sans doute par deux sentiments contraires, l'amour et le devoir : elle regrette la couche d'un vainqueur qui

fut si généreux pour elle, et pense avec une douce émotion à sa patrie, à son vieux père qu'elle doit revoir bientôt. Il y a dans le mouvement de la figure d'Agamemnon une sollicitude excessive et une attention toute particulière. Il s'incline vers la captive pour lui dire à demi-voix un triste et dernier adieu. Il est suivi de deux guerriers, dont l'un est sans doute Ulysse; l'enfant qui occupe la droite de Chryséis est peut-être le Camille qui doit assister à l'hécatombe offerte à Apollon.

PLANCHE 72.

L'Iliade a inspiré ce tableau. Nous ne croyons pas qu'il y ait lieu de rappeler le touchant épisode de Briséis; il est présent à tous les esprits. Nous le prendrons seulement au point où il a été mis en scène par le peintre qui nous a dotés de l'œuvre remarquable reproduite par cette planche. Agamemnon, brûlant d'amour et de vengeance, donna ordre à ses hérauts Eurybate et Talthybius d'aller trouver Briséis dans la tente d'Achille, et de l'amener auprès de lui. On les voit ici remplissant à contre-cœur la pénible mission dont ils étaient chargés. Ils ont trouvé Achille assis avec Patrocle près des vaisseaux et n'ont pas eu le courage de lui exposer l'objet de leur visite. Mais le fils de Pélée les a à peine aperçus, qu'il a pressenti la triste nouvelle qu'ils sont chargés de lui annoncer, et, imposant silence à la voix de sa passion, il a

Helbig 1309, Ruesch 1277
Reinach 167/2 Elia 24
Herrmann 10
T. Warsher Codex VI, 8, 5; Catal. vol. II

[illegible] 1826 " ", p [illegible]

Pomp.
[illegible]

PEINTURES

VI, VIII, 5
Atrium, E [illegible]
N of ala

[illegible]
[illegible] 1877

Helb. 1309
RPGR 167/2

[illegible]

E. Breton, Pompeia (1855) p. 260 fig. 2

[illegible] Descr. p. 119

Elia 24
[illegible], II, p. 156

Herrm. 10

[illegible]

originali dei [illegible] della comm. [illegible]

Wirth, p. 57

[illegible]

M^o B^o V. 2. P. 38

cf. P.A.H., II, p. 122 (18 dic. 1824)

[illegible]

S. 2885

[illegible]

Lippold, Taf 12, 64

[illegible]

Gell I, 39, 40, pp [illegible]

Inghirami, Gal. Om. I, 32

Fiorelli, Desc., p. 119

Achilles und Briseis.

[illegible], mon. in. 19, p 75

[illegible] 7, 8, p. 126

[illegible]

[illegible]

Vgl: Berl. Kunstbl., 1828, p. [illegible]

[illegible]

autorisé Patrocle à remettre Briséis entre les mains des envoyés d'Agamemnon. Ici commence l'action de ce tableau. Le héros est assis devant sa tente au milieu de ses fidèles Myrmidons, à demi vêtu d'un pallium qui tombe sur ses cuisses et laisse à découvert le haut de son corps ; il montre aux hérauts, qui semblent tout confus de remplir un pareil message, Briséis qui fond en larmes et se résout avec peine à suivre Patrocle, qui l'attire à lui et l'engage à renoncer à *son cher seigneur et à sa prison chérie. Infortunée!* comme dit le poëte, *si ses pieds marchent en avant, ses yeux se dirigent en arrière.* Elle essuie ses larmes avec le pallium blanc qui couvre sa tête et tombe à larges plis sur sa tunique jaune. Le spectacle de sa douleur attendrit tous les assistants. Un seul paraît insensible à son désespoir, c'est celui-là même qui en est cause ; c'est Achille, dont les traits sont empreints d'une rudesse forcée, dont les gestes indiquent une assurance et une fermeté sous l'apparence desquelles il s'efforce de cacher la douleur et la colère qui bouillent dans son âme avec d'autant plus de violence qu'il fait plus d'efforts pour les comprimer, et le plus courageux des héros dompte le plus tendre, le plus désespéré des amants. Si notre tableau, d'ailleurs, n'était exécuté avec un soin particulier, la seule figure d'Achille et l'expression très-heureuse des divers sentiments qui l'animent et qui se combattent, suffiraient pour lui donner un grand prix.

PLANCHE 73.

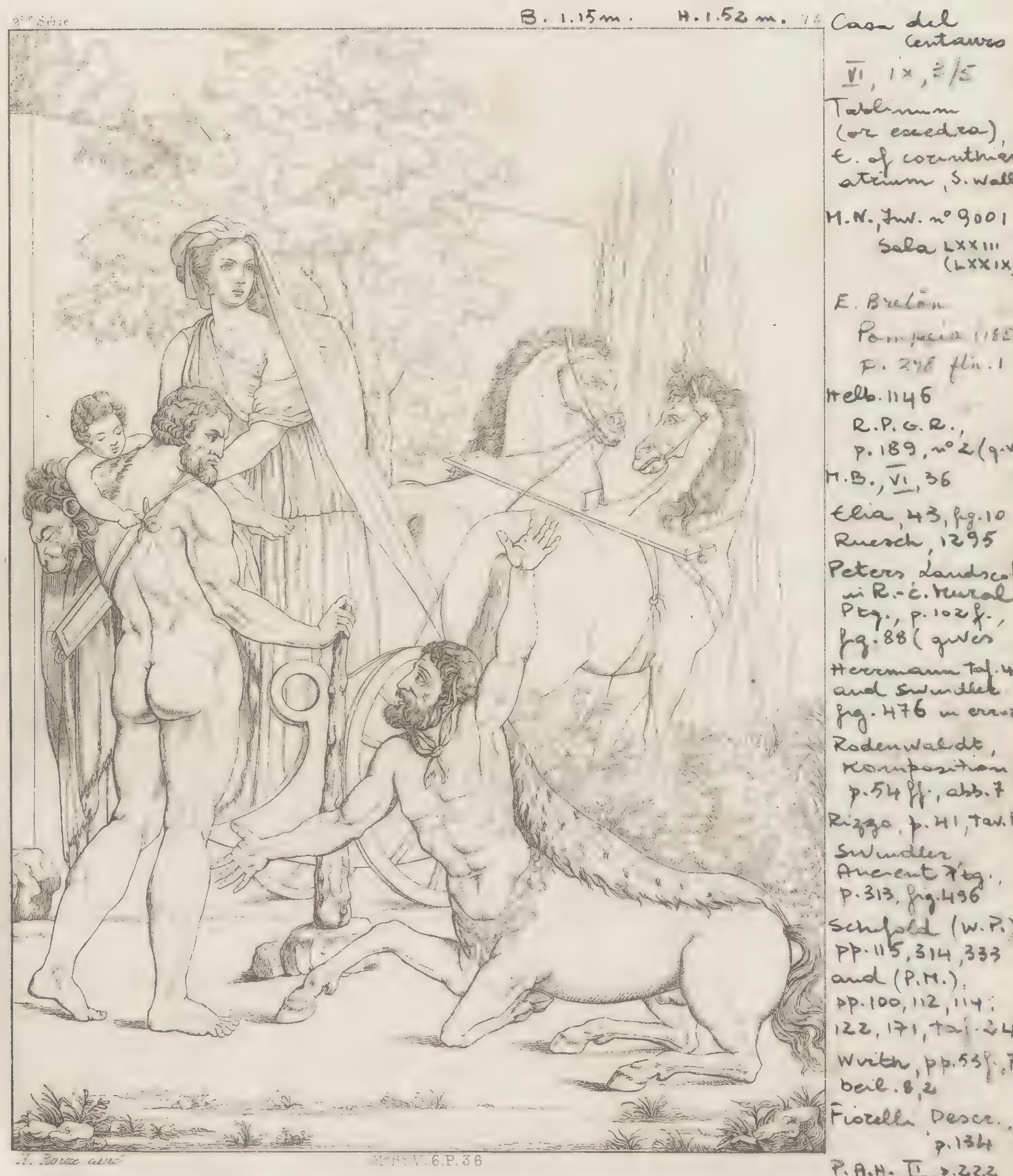
Hercule se trouvant à table chez OEnée, père de Déjanire, tua d'un coup de poing Eunomus d'Architèle, qui avait commis la distraction offensante de verser sur les mains du héros l'eau destinée à ses pieds. Le père du mort pardonna au meurtrier, mais Hercule, dont la colère n'était pas encore apaisée, aima mieux aller en exil et se condamner lui-même à la peine établie contre les homicides involontaires. Il partit et emmena avec lui son épouse Déjanire. Arrivés au bord du fleuve Événus, ils y trouvèrent le centaure Nessus qui exigeait un tribut pour transporter les voyageurs d'une rive à l'autre, et se prétendait autorisé à percevoir ce droit de passage par les dieux, qui avaient voulu récompenser l'honnêteté et la loyauté de sa conduite. Le dieu n'eut pas besoin de l'aide du centaure pour se transporter de l'autre côté du fleuve; seulement il lui confia Déjanire, et Nessus reçut d'Hercule le salaire de son service. Le centaure voulut prendre de force des faveurs que la fidèle épouse d'Hercule lui refusa en jetant les hauts cris, et appelant son mari à son secours. Le dieu accourut sur l'autre rive et punit de mort l'insolence de Nessus. Voilà le récit mythologique qui doit nous conduire à l'explication du tableau reproduit par cette planche. Le jeune enfant d'Hercule, Hyllus, qui, d'après les auteurs anciens, voyagea

PEINTURES

Malerei

2me Série

B. 1.15 m. H. 1.52 m. 74



H. Roux aîné

M.B. V. 6.P.36

NESSUS IMPLORANT HERCULE.

Anrufung des herkules durch Nessus.

Pomp.

Casa del Centauro

VI, IX, 3/5

Tablinum (or exedra), E. of corinthian atrium, S. wall

M.N., Inv. nº 9001
Sala LXXIII (LXXIX)

E. Breton
Pompeia (1855)
p. 278 flin. 1

Helb. 1146

R.P.G.R., p. 189, nº 2 (q.v.)

M.B., VI, 36

Elia, 43, fig. 10

Ruesch, 1295

Peters Landscape in R.-C. Mural Ptg., p. 102 f., fig. 88 (gives Herrmann Taf. 47 and Swindler fig. 476 in error)

Rodenwaldt, Komposition, p. 54 ff., abb. 7

Rizzo, p. 41, Tav. B

Swindler Ancient Ptg., p. 313, fig. 496

Schefold (W.P.), pp. 115, 314, 333 and (P.M.), pp. 100, 112, 114; 122, 171, taf. 24

Wirth, pp. 53 f., 78 beil. 8, 2

Fiorelli Descr., p. 134

P.A.H., II, p. 222 (27 apr. 1829)

M.B., Rel. d. Scav., VI, p. 7

Zahn, III, ii, 11, 12 (detail)

T.W. Cat. vol. I, Sala LXXIX,

Baumeister I, 667

Herbig 211

Pomp.
Casa dei Cinque scheletri
VI, x, 2, Rm. N. of peristyle, E wall

PEINTURES

Malerei.



M° B° V 6. P. 56

Perseus und Andromeda

* (1) ZI, ix, 84 : depicts P
supporting A. below her elbow

sur les épaules de son père, ἐπ' ὤμων, a été mêlé à l'action, représentée sans doute d'après une tradition qui diffère peut-être de celle que nous avons rapportée. Sa mère Déjanire, debout sur un char attelé de deux chevaux, se dispose à prendre dans ses bras l'enfant porté par son père. Celui-ci s'appuie sur sa massue noueuse, et se prépare à la vengeance en regardant d'un air menaçant Nessus, qui le supplie et implore son pardon. La circonstance du passage du fleuve n'a pas trouvé place dans la composition qui nous occupe, et il est probable que l'artiste a supposé que le centaure s'était livré à sa tentative criminelle pendant qu'Hercule était resté en arrière sans doute pour cueillir la pomme qu'Hyllus tient dans sa main. Le dédain et le courroux d'Hercule, la terreur du centaure et la tristesse de Déjanire nous semblent assez heureusement rendus.

PLANCHE 74.

Le sujet d'Andromède et de Persée a été si souvent traité par les artistes d'Herculanum et de Pompéi, il s'est reproduit si souvent dans cette collection, que la peinture qui fait le sujet de cette planche réclamera de très-courtes observations. Nous remarquerons d'abord que le monstre marin est ici d'une forme nouvelle et ne ressemble en rien à ceux qui avaient déjà paru dans les sujets de ce genre. Les deux femmes au front couronné de

fleurs, assises sur un rocher et spectatrices du fait merveilleux qui se passe devant elles, peuvent être considérées comme des prêtresses de Neptune, qui devaient assister au sacrifice de la belle et malheureuse Andromède. Leur couronne et la forme de leur vêtement donnent quelque poids à cette conjecture. L'indifférence et la froideur, de leur physionomie, qui n'exprime d'autre sentiment qu'une vive curiosité, ne permettent pas de croire que l'une d'elles soit Cassiopée, dont le visage et l'attitude devraient être empreints d'un vif ressentiment de douleur et d'un grand étonnement pour le salut inespéré de sa fille.

PLANCHE 75.

Voici un tableau qui est digne à tous les titres d'occuper un rang distingué parmi les monuments de la peinture antique. Il fut découvert à Pompéi en 1827, et la nouveauté du sujet, l'unité et la grâce de l'invention, et le choix des figures les plus attrayantes, lui assignèrent aussitôt un très-grand prix. Si l'exécution ne répond pas à d'aussi éminentes qualités, nous devons supposer, comme nous l'avons déjà fait dans des cas pareils, que l'idée en fut empruntée à un des chefs-d'œuvre des plus grands maîtres, mais que, malheureusement pour nous, la copie dut se ressentir de l'inhabileté de la main qui l'entreprit.

La scène de ce petit drame enchanteur est un paysage que l'imagination a assez richement doté ; c'est l'empire

Helbig 974. Reinach 112/5
Rusch 1464 Elia 240
J. Warsher Codex VI, 10, 11.

Ad. Bouchet. sc. M.º B.º V 4. P 2.

LES NOCES DE ZÉPHIR. ←
Die Hochzeit Zephirs.

Pomp.
Casa del Naviglio
VI, X, 11
S. of peristyle, S.
scop. in 1827
Rm. Inv. 1464
MN inv. 9202
E. Breton
Pompeia (1855)
p. 292, fig. 1

Rizzo CXI
Marconi 72
Annali
Bacco, pl. II

Zahn I, ii, 13 (W.:)
III, iii, 30 qv.

T.W Crex VI, X, 11,
Rm. S. of peristyle,
S. wall

74

d'une déesse qui trône majestueusement entourée par deux Amours occupés à la servir. L'un soulève une draperie, l'autre tient une haste dont l'extrémité, emportée avec la partie supérieure du tableau, était sans doute décorée de quelque symbole propre à Vénus, souveraine de ces lieux et mère des Amours. La déesse tient un voile qui flotte dans l'air et entoure la figure ailée et entièrement nue qui descend du ciel, tenant embrassés deux petits Amours qui semblent la guider. Deux petites ailes ornent le front de ce Génie, et sortent d'entre les fleurs qui composent sa couronne; d'autres petites fleurs occupent les doigts de sa main droite. Ce Génie est bien certainement Zéphire, le plus généreux des vents, dont l'haleine fait éclore les trésors de la végétation. Nous le reconnaissons à sa ressemblance avec le Zéphire de la *Tour des vents* à Athènes, et aussi à la description que nous en a donnée Philostrate. Le jeune dieu, au cœur rempli d'amour, s'abat sur la terre où dort d'un paisible sommeil une belle nymphe demi-nue, dont le corps s'appuie mollement sur les genoux d'un autre Génie, brillant lui aussi de jeunesse et de beauté. La tête de ce Génie est ceinte d'une auréole; il porte de la main gauche un bouquet de fleurs et un *calathus.* Son regard est d'une expression admirable; fixé sur les yeux de Zéphire, il invite, il appelle le dieu, qui fend l'air, et l'attire avec une force irrésistible dans les bras de l'épouse qui lui est destinée. Un petit Amour seconde son désir en soulevant le voile pudique qui cachait à l'époux les beautés de la nym-

phe. Le flambeau de l'hyméneé, entouré de bandelettes et de guirlandes de fleurs, brûle appuyé contre le rocer. L'hymen va triompher; l'union tant désirée est sur le point d'être accomplie ; la belle Chloris, la Flora des Latins, la mère future des fleurs sera bientôt fécondée par les tièdes baisers, par les caresses de Zéphire qui s'avance. Il dit comme Catulle : « Viens, ô mari, viens; l'épouse aux joues fleuries est sur sa couche. » Jamais l'heureux négociateur des unions divines, Hyménée, n'exerça une mission plus salutaire. La nature attend avec impatience que sa fonction sublime lui ait redonné la vie, et que les noms de Zéphire et de Flore l'aient parée de s acouronne de fleurs.

Hyménée a paru suffisamment indiqué par le flambeau et le calathus, symbole de la fécondité, pour qu'on s'arrêtât à l'explication déjà présentée et qu'on crût pouvoir se dispenser d'autres investigations.

PLANCHE 76.

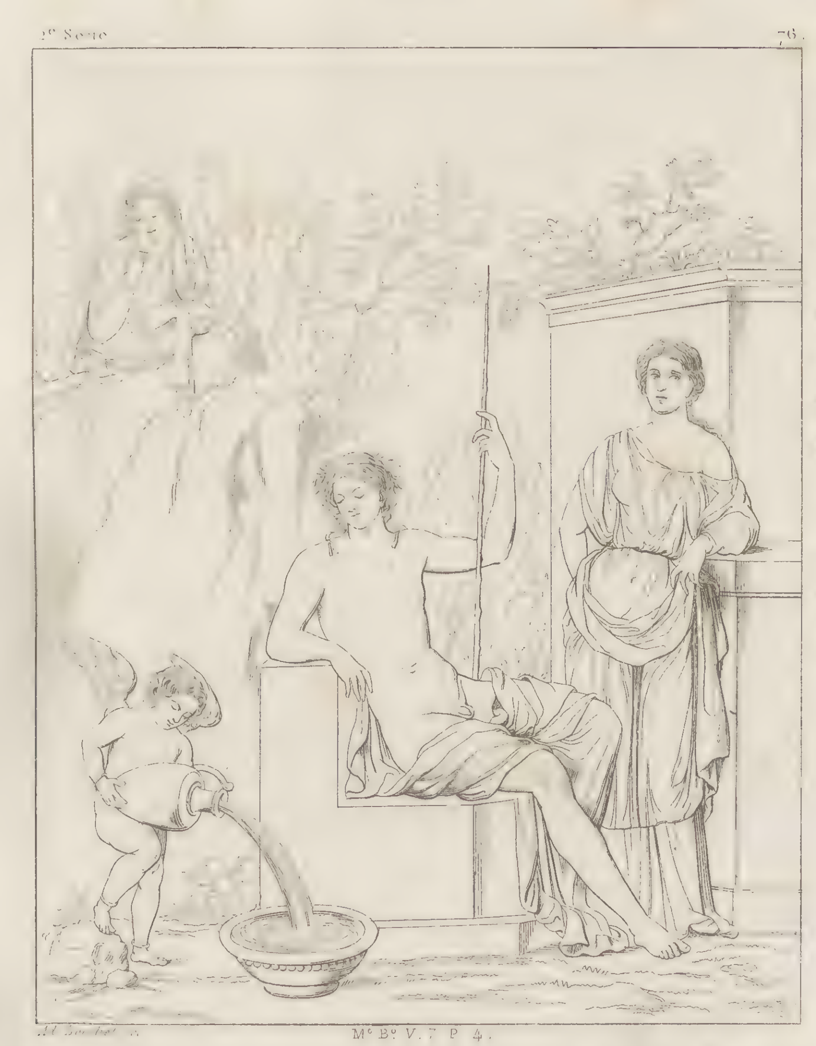
Le sujet de ce tableau est très-obscur pour nous. Nous avons beau chercher dans les temps fabuleux ou héroïques et dans les fictions des poëtes, aucun fait, aucune aventure, aucune réminiscence poétique ne vient à notre aide. Cependant, à défaut d'une explication assez positive pour que nous consentions à en accepter la responsabilité, nous donnerons les conjectures qui se sont présen-

Helbig 1366 Reinach 197/2
M. B. VII, 4
T. Warscher Codex VI, 9, 6.

PEINTURES.

Malerei

2e Série 76.



M.o B.o V. 7 P 4.

ADONIS.

Adonis.

Pomp

Casa dei Dioscuri

VI, ix, 6

tées à notre esprit. Et d'abord nous devons dire qu'aussitôt après avoir aperçu la figure principale de notre tableau, deux noms sont venus simultanément à la bouche, celui d'Adonis et celui de Narcisse. Adonis était jeune, il était beau, il était chasseur. Nous espérons que la beauté pleine de jeunesse et d'éclat de la figure qui nous occupe ne sera mise en question par personne; sa qualité et ses habitudes de chasseur sont indiquées à la fois par le lieu de la scène et par l'haste qu'il tient de sa main gauche. Mais lorsqu'il a fallu rattacher le nom et l'histoire d'Adonis au sujet de la peinture qui nous occupe, nous devons avouer que nous n'avons su que faire de la jeune femme debout à côté de lui, de l'Amour qui tient à deux mains un vase d'argent dont il verse l'eau dans un bassin du même métal, ni enfin de la femme assise sur un rocher qui domine les autres personnages. Si l'on disait qu'Adonis, de retour de la chasse, va se livrer aux soins de sa toilette avant de voler dans les bras de Vénus représentée sur le haut du rocher d'où elle le regarde avec amour, après avoir chargé son fils et une nymphe de prêter leurs soins au beau chasseur qu'elle aime d'un si imprudent amour, on s'exposerait à entendre des objections très-fondées à tous les points de cette explication.

Quant à Narcisse, il n'y aurait pas moins d'invraisemblance à le voir se mirant dans un bassin qu'on aurait mesquinement et nous ne voyons pas trop à quel propos substitué au miroir plus poétique d'une fontaine limpide,

tandis que la belle Écho aurait été figurée par la figure inclinée sur le haut du rocher, et que la jeune femme debout à côté du jeune homme serait ici un hors-d'œuvre et un personnage tout à fait inutile. On voit donc que nous ne pouvons donner de ce tableau aucune explication complète et raisonnable.

PLANCHE 77.

Dans une salle ouvrant sur un jardin est assise une figure dont la partie supérieure jusqu'au nombril est entièrement perdue. C'est un homme vêtu d'une draperie jaune qui présente son pied droit à une esclave accroupie pour qu'elle le chausse; son pied gauche est nu et posé sur un escabeau doré; sa main gauche tient un plectrum; sa main droite retient et fait résonner en même temps une lyre appuyée sur le coussin bleu du siége sur lequel il est assis. Une figure de femme, debout derrière le personnage assis, tient des bandelettes qui doivent servir à la toilette et ceindre le front du joueur de cithare. L'espèce d'apparat qui semble présider à cette scène peut porter à croire qu'on a voulu représenter un cithariste se disposant à un combat musical, et préludant avec la main gauche, ce qui était un exercice de la plus grande difficulté, dont l'invention remontait à Aspendius. A droite du cithariste est une autre figure debout dont on n'aperçoit pas le haut, et qui représentait sans doute une

Helbig 1386b. Reinach 216/5
Ruesh 1380, Elia 140.
T. Warsher Codex II, 9, 2
" Catalogo Vol. IV



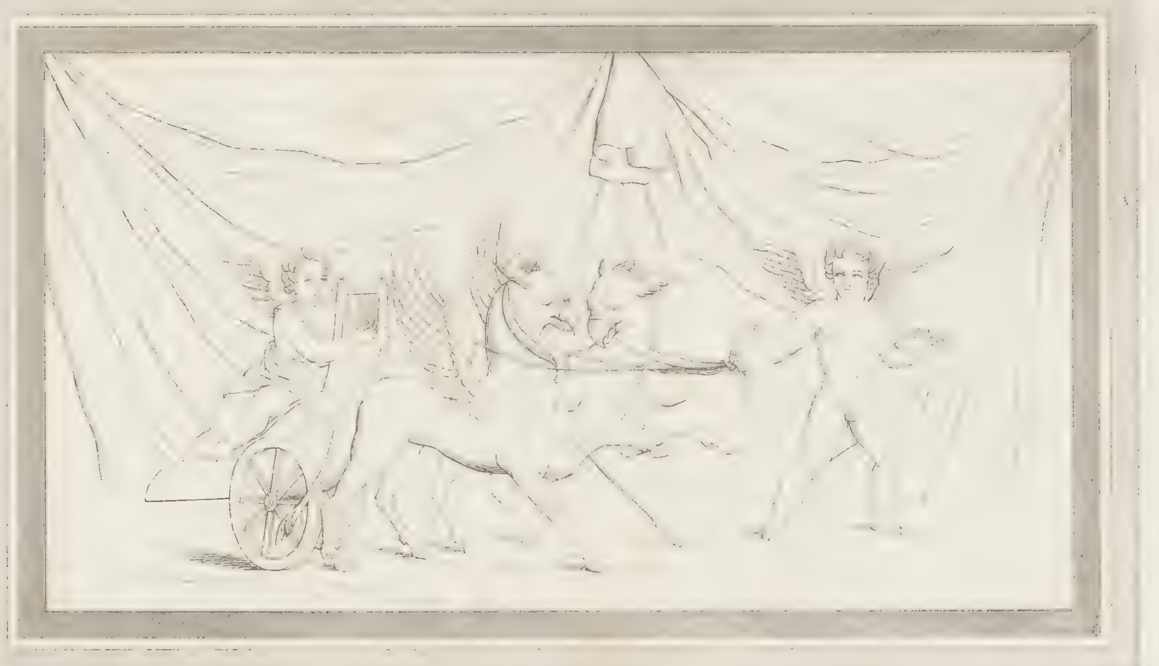
Pomp.

M.N. Inv. No. 9543

M.B. VII, 20 q.v.

Schefold (WP) III, 314, 350

says this was pd. by



Herc.

Mus. Inv. no. 9178
Dala LXXIV
Held. 764
R.P. 80/8
Pd'E. I, 38, p. 207
Elia 221
T. Piroli I, 38
Rizzo, 139f
Dietrfeld (WP) 309, 329
Anderson 23447

autre esclave ; à gauche, une jeune et belle femme dont le corps et l'ajustement respirent une douce et voluptueuse harmonie, et soulève avec les doigts de sa main droite une tunique blanche et transparente qui découvre à moitié son sein ; son cou est orné de deux rangs de perles ; elle est enveloppée dans un peplum jaune. Cette figure est gracieusement dessinée et vêtue avec luxe.

PLANCHE 78.

Cette peinture, trouvée le 7 septembre 1748 dans les fouilles de Résine, est assez médiocre de coloris et de dessin, mais le sujet est gracieux et animé, et les figures en sont jolies, et bien disposées. Sans rechercher quel peut être le sens allégorique de cette planche, nous y verrons, comme tout le monde, et sans craindre d'être contredits, un petit Amour qui touche la lyre avec ses doigts. Assis sur un char, il se fait tirer par deux griffons guidés par un autre petit Amour qui tient les rênes de la main droite et un bassin plein de fruits de la main gauche. Le fond est rempli par une grande draperie relevée avec deux bouts de draperie jaune dans le milieu.

Pour l'explication de cette peinture, et dans le cas où on voudrait y voir non pas une fantaisie ou un caprice d'artiste, mais l'expression d'un mythe des croyances païennes, nous dirons d'abord que les anciens ont donné à l'Amour dans la combinaison de l'univers, à peu près

le même rôle qu'au Soleil. *Vénus* signifiait la beauté, l'ordre, la symétrie des parties du monde; et l'*Amour* était cette force cachée qui poussait d'une manière irrésistible les choses à l'ordre et à la symétrie. Il était fils de *Chaos*. Vénus était fille du Jour (1). L'Amour, aussi bien que le Soleil, était, dans la philosophie ancienne, l'auteur de toute chose, le père des dieux et des hommes, et, ce qui se rapporte bien plus encore à notre sujet, le roi des cieux, le conducteur des sphères et le régulateur de l'harmonie céleste (2). Une fois cela admis, on comprendra tout l'à-propos de la lyre, des griffons, du char, des fruits et des deux Amours que l'on voit dans cette peinture. La lyre sera le symbole de l'harmonie. Les griffons, qui sont d'ailleurs dédiés au Soleil à cause de l'ardeur de leur tempérament (3), indiqueront le pouvoir de ce dieu sur la nature; les fruits rappelleront la fécondité; le char représentera la confusion et la communauté des sentiments et des idées chez les amants et les époux que l'on appelait *conjuges*, réunis sous le même joug (4).

Nous tirerons parti maintenant des subtilités de la philosophie platonicienne pour donner encore un autre sens au sujet de ce tableau. Platon, dans son *Banquet*, distingue trois sortes d'amour : un qui se complaît et s'absorbe tout entier dans la contemplation de la beauté

(1) Phurnutus, cap. 24 et 25.

(2) Natal Conte, IV, 13 et 14; V, 17; Averani, *in Anthol. Dissert.*, XX, XLVII et LV.

(3) Buonarotti, *Medaglioni*, p. 136 et suiv.

(4) Isidore, IX, cap. ult.

spirituelle, et qu'il appelle *divin ;* un second, directement opposé à celui-ci, qui ne vit que par les sens, et par les plaisirs brutaux de la beauté corporelle ; enfin un troisième qui réunit en lui les deux premiers, qui emprunte à l'un la vertu, à l'autre le plaisir, et qui procure à la fois la volupté des sens et celle de l'intelligence. Alors, et en se conformant à cette division méthodique, le petit Amour de notre tableau, qui tient des fruits d'une main, et de l'autre attire à lui les deux griffons, sera la personnification de l'appétit sensuel qui appelle les amants à la participation du plaisir exprimé par les fruits (1). Et l'autre petit Amour, assis sur le char et jouant de la lyre, sera au contraire la personnification de l'amour divin, qui ne cherche du plaisir que dans l'union des cœurs et dans la communauté des sentiments. Les griffons, les rênes et l'acte servile du petit Amour qui est destiné à représenter l'amour vulgaire, seraient l'expression de cette vérité sublime que les sens ne sont autre chose que les serviteurs de l'intelligence, et feraient allusion à l'épithète de συνεργὸν, *aidant*, que Platon a donnée à l'amour vulgaire.

Ces deux interprétations, dont nous sommes d'ailleurs bien loin d'assumer la responsabilité, ont été ingénieusement trouvées et exposées par les académiciens de Naples. Quant à nous, sans prétendre réglementer à ce sujet les consciences, nous laisserons le champ libre à

(1) Plutarque in *Erot.* appelle le délire amoureux μῆλον γλυκὺ, *le doux fruit.*

toutes les suppositions, et nous nous garderons de faire de la philosophie mythologique ; nous tâcherons seulement de démontrer la convenance des divers objets de cette peinture avec l'Amour, tel que le vulgaire païen le comprenait, et selon les idées générales que nous en avons conservées.

La lyre était très-bien placée entre les mains de l'*Amour*. Pâris chantait au son de cet instrument, μέλη μοιχικὰ, καὶ οἷα αἱρεῖν γυναῖκας καὶ θέλγειν, des chansons propres à séduire les cœurs des femmes et à gagner leur affection (1). La *cithare*, selon Eustathe, était ainsi nommée comme κίνουσα ou κεύθουσα ἔρωτα, *excitant l'amour*. Et le mot *cordes*, si nous en croyons Cassiodore, dérive de la faculté qu'elles ont de toucher les *cœurs*. Enfin Anacréon nous dit que la lyre ne pouvait chanter autre chose que l'amour. Cet instrument avait pourtant une mission plus noble et plus utile. Il servait à célébrer les louanges des divinités anciennes. Aristophane (2) l'appelle *la mère des hymnes ;* Platon (3) l'avait gardé dans sa République, d'où il avait exilé la flûte. Eschyle dans Athénée, et Athénée lui-même appellent les gens qui jouaient de cet instrument σοφιστὰς, *sages ;* enfin Homère nous dit qu'Agamemnon laissa auprès de Clytemnestre un joueur de lyre qui était chargé de lui chanter les louanges des dames honnêtes, pour la maintenir dans la pratique de ses devoirs de fidélité, et qu'Égisthe, en lui donnant la mort, se dé-

1) Elian, *H.*, IX, 38.

2) Θεσμοφ.

3) III, de Rep.

barrassa du plus grand des obstacles qui s'opposaient à ses projets adultères.

L'Amour jouant de la lyre ne se sert pas du *plectrum*, qui n'est guère employé dans les figures que nous ont conservées les monuments antiques, que par le centaure Chiron donnant des leçons à Achille. Un maître de lyre, on le comprend très-bien, devait, quand il jouait en présence de son élève, se conformer à toutes les règles et à toutes les exigences de son art.

Nous avons dit plus haut que le char peut être considéré comme le symbole de la communauté des sentiments et d'affections chez les époux. On peut dire encore que l'artiste s'en est servi comme d'un moyen propre à amener l'emploi des griffons. Les chars de la forme de celui-ci étaient employés pour les courses. Ils n'avaient pas de siége ; et le cocher devait se tenir debout pour conduire ses chevaux. Le petit Amour qui joue de la lyre est assis à rebours sur une traverse que l'on aperçoit dans la partie antérieure du char (1). Quant au griffon, Élian (2) le décrit : *des quadrupèdes de l'Inde assez semblables au lion, qui ont comme lui des ongles très-forts, des plumes noires sur le dos et rouges sur la poitrine; des ailes blanches et une tête d'aigle.* Pline (3) leur donne encore de longues oreilles, et les appelle *auritum*. Selon Hérodote (4), les griffons sont préposés à la garde de l'or,

(1) Scheffer, *de Re vehic.*, II, 1 ; Chimentelli, *de hon. Bisel.*, c. 24.

(2) *V. H.*, IV, 27.

(3) X, 49.

(4) III, 116 ; IV, 13.

et le défendent contre les assauts des arimaspes, qui n'ont qu'un œil. La chair du griffon avait été interdite aux Hébreux par Moïse; l'on a pensé (1) qu'il avait voulu parler d'une espèce d'aigles énormes, au bec très-recourbé, qu'Æschyle et Aristophane appellent γρυπαίετοι. Cet animal était consacré au Soleil (2); mais on le trouve quelquefois avec Némésis, Diane, Bacchus et Minerve, qui n'avaient pas plus de droit que n'en a l'Amour, à être entourés d'un pareil attribut. Les crins que l'on voit sur celui qui occupe la droite indiquent peut-être qu'il est du sexe masculin. Enfin, la circonstance que le griffon est une création fabuleuse des imaginations indiennes a fait penser que ce tableau n'avait peut-être d'autre but que d'imiter sur la muraille une tenture faite avec des étoffes de l'Inde (3). Les fruits dans les mains de l'Amour rappellent un grand nombre de compositions gracieuses de Théocrite, d'Ovide et de Virgile, où l'on voit les nymphes lascives, les bergères et leurs amants se jeter et se renvoyer des fruits; et ces vers énergiques d'Aristophane (4) :

Μήδ' εἰς ὀρχηστρίδος εἰσιέναι, ἵνα μὴ πρὸς ταυτὰ κεχηνὼς,
Μήλῳ βληθεὶς ὑπὸ πορνιδίου, τῆς εὐκφείας ἀποθραυσθῇς.

« Ne t'approche pas de cette *danseuse*, si tu ne veux pas en tournant autour
« de ces choses-là, être frappé par le *fruit* de la courtisane, et perdre toute
« ta bonne réputation (5). »

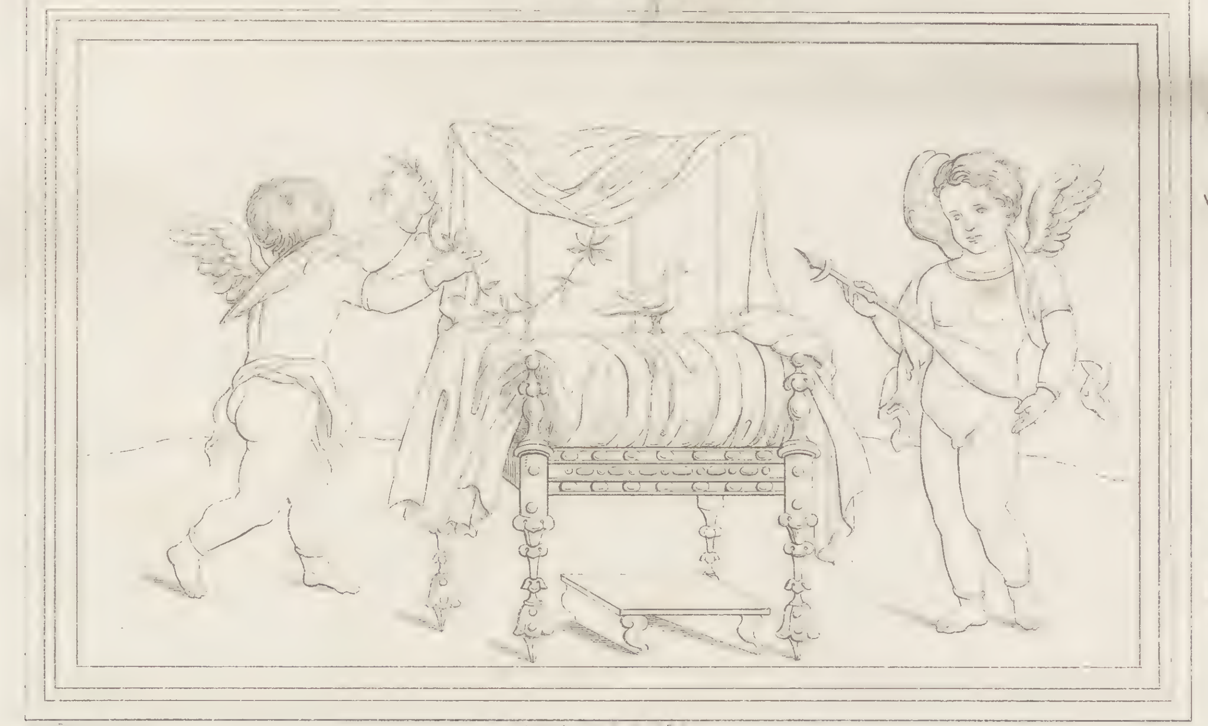
(1) Boch., *Hieroz*, p. II, liv. IV, c. 2.

(2) Philostrate, *Vie d'Apollon Tianée*, III, 48.

(3) Buonarotti, *Medaglioni*, p. 265; Philostrate, II, *Immag.*, 32; Théophraste, *Chrach.*, cap. 6.

(4) *Nuées*, act. III, sc. III, v. 35 et suiv.

(5) Voyez aussi Philostrate, *Imm.*, VI, livre I.



Here.
Sogl. 31 Agosto [illegible]
Mus. inv. [illegible] 9210
Sala LXXIV
Helb. 769
RP. 88/4
MB. VIII, 20
Elia 218
Rizzo, Tav. 139
Petersfeld (WP) 309, 340
S. 6515
Anderson 23446
D. Marzialed I, 90
Pd E. I, 29, p. 155 g.v.
T Pitti I, 9
Millin, Gal. Myth. [illegible], 180
Henry, Götter und Heroen 22, 186
Guigniaut, Rel. de l'ant. [illegible], 277
Ruggiero, Scavi p 104
Vgl! Stephani, Compte rendu 1861 p 15

[illegible]
[illegible]
[illegible]

Materia

2me Série. — Throne of Mars — 60.

Herc.

M^u Inv. No. 9210

Dalà LXXIV

Cat. No. CCCLXI

Helb. 771

RP. 88/4

MB. VIII, 20

Elia 218

Rizzo, tav. 139

Schefold (WP) 209, 340

S. 6575

Anderson 23416

V. Mariani [illegible], 50

Scop. 1748, 31 Agosto

[illegible]

Duisson, [illegible], p. 164

H. Roux aîné

LE TRÔNE DE MARS

Der Thron des Mars

PLANCHES 79 ET 80.

Ces deux peintures, qui brillent surtout par l'éclat et le mérite de la couleur, furent trouvées dans la même salle, en 1748, aux fouilles de Résine. Dans le milieu de chacune est un siége remarquable, qui mérite certainement le nom de trône, pour la délicatesse et la richesse du travail et qui peut dédaigner le nom moins honorable de *clismos,* κλίσμος. Les anciens attachaient une grande importance à la nature du siége, qui devait répondre au rang et à la dignité de la personne à laquelle il était offert. S'agissait-il de recevoir un personnage d'une classe et d'un état vulgaires, on lui offrait le *diphros,* δίφρος, qui était une espèce de banc ou d'escabeau sans coussin et sans dossier ; une condition plus relevée et un certain rang exigeaient les honneurs du clismos, plus bas que le trône, et au dossier recourbé. Enfin le trône « un noble siége, » dit Eustathe (1), avec un marchepied ou escabeau, était le privilége des dieux, des personnes de sang royal et des hauts dignitaires. Ainsi Télémaque fait asseoir Minerve sur le trône et prend pour lui un clismos (2) ; et Ulysse, arrivant à Itaque sous l'aspect d'un mendiant, doit se contenter du *diphros* (3). La question de l'étiquette avait, comme on le voit, assez sérieusement préoccupé

(1) Odyss., IV.
(2) Odyss., T. 103 et suiv.
(3) Odyss., XVII, 330 et suiv.

79: Reinach 88/4 — Helb. 769
80: Reinach 88/4 — Helb. 771 / 9210

les anciens et tenait une place importante dans les mœurs antiques. Ce n'est pas cependant que cette distinction soit constamment observée, même dans Homère, qui paraît attacher un si grand prix à la peinture exacte des moindres détails et des plus imperceptibles nuances. Ainsi, le trône et le clismos sont bien certainement confondus par lui, lorsque, après avoir dit qu'Achille saute tout à coup de son trône :

'Αυτικ' ἀπὸ θρόνου ὦρτο (1),

il ajoute : « il retourna s'asseoir sur le clismos qu'il avait quitté. »

Ἕζετο δ' ἐν κλισμῷ πολυδαιδάλῳ ἔνθεν ἀνέστη.

Une autre fois, il fait asseoir Hector sur un *diphros* (2). Enfin le nom de *diphros* est appliqué à la désignation des chaises curules par les auteurs grecs écrivant l'histoire de Rome.

Les deux trônes, qui paraissent former le sujet principal des deux tableaux qui nous occupent, sont couleur d'or et accompagnés de leur marchepied, que les Grecs appelaient ὑποπόδιον θρῆνυς et θρανίον.

Le premier, celui de la planche 79, appartient à Vénus. La colombe posée sur le *pulvinar* ou coussin en est une preuve certaine. La raison de l'affection et du lien qui existaient entre Vénus et la colombe se trouve dans la res-

(1) *Il.*, XXIV. (2) *Il.*, VII.

semblance de leur nature... *In Veneris etiam tutelam columbas ponunt, quod hujus generis aves sunt* fervidæ (1). *Les colombes sont placées sous la tutelle de Vénus, parce que les oiseaux de cette espèce sont très-amoureux.* Phurnutus prétend, au contraire, que Vénus se plaisait à vivre avec les oiseaux, et surtout avec les colombes, à cause de leur pureté. Du reste, l'amitié de Cypris pour les colombes avait valu à celles-ci les noms de *Cythereiadæ* (2) et de *Paphiæ* (3), et Ovide les attelait au char de la belle déesse :

> Perque leves auras junctis invecta columbis.

Les autres symboles de cette peinture ont été dessinés aussi à l'intention de Vénus; ainsi la guirlande de myrte, soulevée par un des deux Amours, rappelle ces deux vers de Virgile :

> Populus Alcidæ gratissima, vitis Iaccho;
> Formosæ *Veneri myrtus*, sua laurea Phœbo (4);

et l'épithète de *myrtia* ou *martia* donnée à Vénus. Le sceptre indique la souveraineté que la déesse exerçait sur tous les êtres, dieux, hommes, animaux, et sur la nature entière; la draperie qui couvre le dossier et les bras du siége est de couleur verte. Le coussin est rouge foncé.

Le second trône, celui de la planche 80, appartient à

(1) Fulgence, *Mythol.*, lib. II, 4.
(2) Ovide, *Metam.*, XV, 386.
(3) Martial, VIII, *Epigr.* 38.
(4) Virgile, *Ecl.*, VII.

Mars; le casque, surmonté d'un cimier, sur lequel flotte un panache rouge, le bouclier soutenu par l'un des deux petits Génies, et la guirlande, qui semble avoir été faite de chiendent, s'accordent à indiquer ici le trône du dieu de la guerre. Le chiendent était consacré à Mars, qui lui aurait même emprunté son nom et son origine, à en croire certains auteurs recommandables. *Mars appellatus Gradivus a gradiendo in bello... sive a vibratione hastæ, vel, ut alii dicunt, quia a gramine sit ortus* (1). Ovide nous apprend, en effet, que Junon, jalouse de la puissance de Jupiter, qui avait engendré Minerve sans son intervention, et craignant aussi, dans l'intérêt des femmes, que les hommes n'imitassent l'exemple du dieu souverain, voulut essayer de faire des enfants sans le secours de son mari. La nymphe Chloris lui fit connaître une plante qui avait la vertu de rendre enceintes les femmes qui la touchaient. Cette plante était le chiendent; Junon fit usage de la recette et donna le jour au dieu Mars (2). Les quatre petits Génies ont le cou, les bras et les jambes ornés d'anneaux d'or (3).

L'histoire bien connue des amours de Mars et de Vénus a fourni le sujet de ces deux peintures emblématiques.

PLANCHE 81.

Cette planche et les suivantes, qui reproduisent des

(1) Servius, *ad Æneid.*, I, 296.

(2) Ovide, *Fast.*, V, v. 231 et suiv.

(3) Scheffer, *de Torq.*, et Barth., *de Arm.*

Reinach 76/5. Helbig 755



LE JEU DE CACHE-CACHE,
Das Versteckén Spiel.

B. 0.34 m.
H. 0.21 m.
Resina, 6 sept. 1748
cat. n° CCCCLXVII, 2.

Herc.

Inv. No. 9178

Helb. 755
RP. 76/5
Didot 24
S. 366
T. Piroli I, 33
Pd'E. I, 33, p. 175
Dehnfold (wt) 309, 329
Rizzo, CXL
Elia, 221
Anderson 23447
S 366
I, 98
Ruggiero, Scav., p. 114

fantaisies vraiment curieuses, où l'on a représenté des Amours, ou plutôt de petits Génies prenant leurs ébats et se livrant avec une grâce enfantine à tous les jeux de leur âge, auront cela de bien remarquable, qu'elles nous feront retrouver dans les mœurs antiques les mêmes puérilités qui récréent les enfants de notre époque. La tradition est donc bien puissante, ou plutôt, nous sommes bien peu inventifs, nous vivons bien peu par nos propres idées! Eh quoi! les premiers jeux, les premiers rires, les premières espiègleries, les premiers plaisirs de notre enfance, que nous avions tant de raison de nous attribuer en propre, que nous croyions pouvoir appeler nôtres sans crainte d'être démentis, voilà qu'il faut en rapporter l'origine à la tradition! Ainsi, à peine avons-nous vu le jour que nous recommençons la vie telle qu'on la vivait il y a deux mille ans! En vérité, le progrès n'est qu'un mot. Il n'est pas jusqu'au jeu de cache-cache que les modernes ne peuvent soustraire à l'antiquité qui nous a faits et qui nous revendique tout entiers, tels que nous sommes.

Le jeu de cache-cache était donc connu avant la destruction d'Herculanum, c'est-à-dire, il y a dix-huit cents ans, et les habitants d'Herculanum eux-mêmes étaient peut-être tout étonnés à leur tour d'en retrouver les traces dans ce qu'ils appelaient l'antiquité grecque et romaine. On le voit ici exécuté avec une grâce et une espièglerie charmantes, par trois petits Amours, dont l'un tient sa main sur ses yeux en tournant le dos aux deux autres. Un de ceux-ci est déjà caché derrière la porte d'une salle plus

obscure, et il épie avec précaution. L'autre court vers sa cachette, en détournant la tête, pour s'assurer que son camarade, qui doit le découvrir, ne triche pas et ne l'observe pas à la dérobée. Cette explication, qui d'ailleurs saute aux yeux, est d'autant moins susceptible de difficulté que, si notre peinture nous montre une partie de cache-cache, Pollux nous a conservé la description de plusieurs jeux du même genre. — Voici, par exemple, comment on jouait à l'apodidraskindè, ἀποδιδρασκίνδη : « Quelqu'un est assis « dans le milieu, tenant les yeux fermés, ou, ce qui revient « au même, un autre les lui ferme; les autres vont se cacher; « il se lève, va les chercher et doit trouver chacun dans sa « cachette. » Écoutons encore Pollux nous expliquer comment on jouait à la *mouche de bronze*, μυῖα χαλκῆ, et à la *muinda*, μυΐνδα : « A la *mouche de bronze*, les enfants « bandent les yeux à un de la troupe, et celui-ci crie : *Je « chasserai la mouche de bronze*. Les autres répondent : « *Tu la chasseras, mais tu ne la prendras pas*. Et ils l'agacent ainsi jusqu'à ce qu'un d'eux ait été pris (1)..... La « *muinda* se fait lorsque quelqu'un, les yeux fermés, crie : « *Gare!* et s'il parvient à prendre quelqu'un de la troupe « qui se sauve, il lui fait fermer les yeux à sa place; ou bien « encore, celui qui a les yeux fermés doit chercher les « autres qui se cachent, ou prendre celui qui le touche, « ou deviner quel est celui d'entre tous ceux qui l'entourent qui le montre au doigt (2). » La muinda ressemble beaucoup à notre colin-maillard.

(1) Pollux, VII, *Sc.* 123.

(2) Pollux, VII, *Sc.* 113.



B. 0,33 m.
H. 0,20 m.

Here.

Mus. Inv. No. 9177
Sala LXXIV
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Pd'E. I, 34, p. 181
[illegible]
Schefold (WP) 309, 329
Rizzo, Tav. CXL
[illegible], 219
[illegible]

D-Marichi I, [illegible]
Raggiano, [illegible], p. 104

PLANCHE 82.

Nous venons de nous occuper des jeux de cache-cache et de colin-maillard chez les Grecs et chez les Romains; nous avons à parler ici de l'épouvantail que les nourrices de l'antiquité avaient adopté pour porter la terreur dans l'esprit des petits enfants rebelles, ou en d'autres termes, du Croquemitaine des temps antiques. Croquemitaine portait chez les Grecs le nom terrible de *Mormolycion*, μορμολυκεῖον. Dans Théocrite (1), une mère dit à son enfant pour l'effrayer : μορμὼ δάκει ἵππος. Clément d'Alexandrie écrit :.... *beaucoup s'effrayaient de la philosophie des gentils, comme des enfants de* Mormolycion. Or, quel était ce Mormolycion? Quelle forme, quelle origine lui donnait-on? c'est ce qui nous reste à découvrir. Écoutons le scoliaste d'Aristophane (2) : *Mormolycion se prend en général pour tout ce qui fait peur aux enfants, et particulièrement pour ces masques tragiques ou comiques d'une laideur telle qu'ils jettent l'effroi dans l'âme.* Et si l'on s'étonnait d'un si grand effet de répulsion produit par les traits difformes d'un masque scénique, nous rappellerions que le jour où Eschyle introduisit le masque sur la scène, plusieurs femmes éprouvèrent un tel sentiment d'horreur qu'elles avortèrent en le voyant (3). Chez les Latins, ces sortes

(1) Pollux, XV, 40.

(2) *Pac.*, *Acharn.*; *Equit.*; *Etymolog.*; Suidas in Μορμολυκεῖα.

(3) Maresc, *de Person. et Larv.*, cap. I.

Helbig 754 Reinach 76/2
Saglio 4639
9177

de masques portaient le nom de *lamiæ, maniæ, manduci*... maniæ *dicuntur indecori vultus personæ, quibus pueri terrentur. On appelle* maniæ *des masques très-laids qui effrayent les enfants* (1).

> ....Personæ pallentis hiatum
> In gremio matris fastidit rusticus infans (2).

> Sum figuli lusus, Rufii persona Batavi :
> Quæ tu derides, hæc timet ora puer (3).

Le sens du tableau que nous donnons ici n'est plus un mystère pour nous. Nous comprenons parfaitement le coup de théâtre produit par l'arrivée inattendue d'un des petits Amours qui se présente, tenant en main un mormolycion, comme une autre tête de Méduse. Un des deux autres Génies a été renversé d'effroi, et crie au secours en se débattant sur un siége, dans une attitude admirable de vérité et d'expression. Le troisième petit Génie, plus courageux et plus maître de lui, paraît secourir celui de ses camarades en proie à la frayeur, et conjurer l'autre de cesser son espièglerie.

PLANCHE 83.

Ce tableau, très-curieux à notre avis, fut trouvé, avec le suivant, qui lui sert de pendant, à l'entrée de l'édifice

(1) Le scoliaste de Perse, *Sat.*, VI, v. 56.

(2) Juvénal, *Sat.*, III.

(3) Martial, lib. XIV, *Ep.* CLXXVI.

Helbig 777 +
Reinach 88/3 Saglio 7416.

PI

Génies des Pistrinum.

Pomp.

VII, 1x 4/12
N. fauces
Breton Pompeia, 1855
p. 64 flu. 2

de Pompéi appelé Panthéon. Il représente un moulin et les Génies de l'art du meunier.

L'art du meunier, chez les anciens, avait pour objet de transformer en pain les céréales; le *pistrinum* était un atelier renfermant et réunissant le four et le moulin. Et dans les fouilles de Pompéi on a si souvent rencontré à côté l'un de l'autre ces deux instruments de la fabrication du pain qu'on ne peut concevoir aucun doute à ce sujet.

L'invention de l'art de moudre se perd dans les fables des temps les plus reculés. On prétend que Cérès le découvrit et dota les hommes de ce grand bienfait. Il paraît que les femmes d'abord (1), les esclaves et les condamnés ensuite, prêtèrent leurs bras au travail fatigant de tourner la meule; mais que le soin en était le plus souvent abandonné à l'âne, animal de patience et de fatigue (2).

Le moulin qu'on voit ici est tout à fait pareil à ceux qu'on a retirés en si grand nombre des fouilles de Pompéi; celui-ci est même plus complet et a conservé, grâce à la solidité de la pierre qui porte l'enduit sur lequel il est peint, les détails que le bois dont les autres sont formés n'a pu transmettre à l'intervalle de dix-huit siècles. Le Digeste (3) nous est fort utile pour le nom que portaient les différentes parties du moulin, qui était divisé en deux principaux compartiments, dont l'un, inférieur, était appelé *meta*, et l'autre, supérieur, *catillus*. Les deux ânes placés sur les deux

(1) *Odyss.*, VII et XX.

(2) Apulée, *Met.*, IX, p. 278; Ovide, *Fast.*, III, 307; *Ars amat.*, III, 290.

(3) Paul, lib. 18, § 5, D. *de Fund. et instr. leg.*

côtés du tableau confirment ce que nous avancions plus haut, que cet animal était employé par les anciens à tourner les moulins. Sept petits Génies complètent le tableau. L'un d'eux attelle un des ânes qui doivent commencer leur travail ; parmi les autres, quatre se reposent de leurs fatigues autour d'un disque qui porte deux verres pleins de vin. Enfin, deux de sexe différent sont debout et paraissent assister en curieux à la scène qu'ils ont sous les yeux. Un manteau rouge couvre les épaules du petit Génie ; la jeune fille ailée est vêtue d'une tunique jaune, relevée par deux larges plis sous le sein et à la hauteur des hanches.

Il est probable que cette peinture a une signification allégorique ; il est même assez vraisemblable que les petits Amours représentent ici, soit le travail, soit la Providence, qui satisfont également aux besoins des hommes : ou bien encore, comme l'ont prouvé des archéologues recommandables, et comme nous aurons occasion de l'établir nous-mêmes, on doit penser que les différents métiers, les diverses corporations industrielles, avaient toutes leurs Génies particuliers, chargés de veiller sur leurs intérêts.

PLANCHE 84.

Ce tableau trouve naturellement sa place après celui qu'on a vu dans la planche précédente. Nous avons admiré les Génies meuniers, nous devons à présent nous occuper des Génies fleuristes.

84

B. 2,5 m.
H. 0,54 m.

(+)

Blumen und Genien

VII, IX 4/12,
N fauces (n° 19)
Breton, Pompeia 1855
p. 64, fig. 2

R.P.G.R. p. 92, n° 1

Helb. 800

Fiorelli, Descr., p. 265

Schefold (WP), pp. 197, 3-9

G. Richter, Furniture, p. 69 (drawing on p. 70)

M.B. IV, 47

Pompeii

S. 201

Il est un fait que nous tenons à bien poser, et qui expliquera comment l'art du fleuriste a été jugé digne de former le pendant de l'art du meunier, dont l'utilité est si grande : c'est que les fleurs, qui sont pour nous un objet de luxe, étaient chez les anciens un objet de première nécessité, et d'une importance capitale. On ne saurait guère trouver dans la vie antique un acte qui puisse s'accomplir sans l'emploi des fleurs. Si nous mettons le pas sur la porte du triclinium, nous apercevons la table et le parquet jonchés de fleurs, qui couronnent aussi les fronts des convives. Les spectacles, les cérémonies profanes, les cérémonies sacrées, la victime, le prêtre, les assistants, l'autel, le temple, tout cela nous envoie des émanations suaves qui charment et captivent notre odorat. Les amants ornent de fleurs les portes des maisons qu'habitent leurs maîtresses.

Cette peinture que nous donnons ici est digne en tous points, et surtout pour le soin et le fini de l'exécution, de l'idée qui l'a inspirée. Des Génies des deux sexes, au nombre de sept, comme dans la planche précédente, exécutent avec ardeur les diverses fonctions du métier de fleuriste. On voit d'abord, en commençant par la droite, une jeune fille, ailée comme tous les autres petits personnages qui figurent dans cette composition, et vêtue d'une tunique relevée par deux larges plis. Elle puise dans une corbeille de joncs, posée sur un banc, et remplie de fleurs, de quoi occuper les quatre petits Génies, drapés avec assez de variété, et assis sur deux bancs et devant la table qui occupe le milieu du tableau. Au-dessus de cette table cou-

verte de fleurs est un châssis fiché au mur et portant des chevilles d'où pendent les fils et les rubans auxquels on attache les feuilles et les fleurs qui doivent composer les couronnes ou les guirlandes. L'un des gentils ouvriers se tourne vers celui qui semble puiser dans la corbeille, comme pour lui demander de quoi travailler. Celui qui tient des ciseaux se dispose sans doute à détacher du châssis sa guirlande achevée; les deux autres Génies tressent ensemble des feuilles et des fleurs. Enfin, à gauche du tableau, une jeune fille, aux ailes de papillon, qui paraît être la maîtresse et la directrice de l'atelier, remet à un petit Amour, entièrement nu par devant, et couvert sur le dos d'une chlamyde, quelques guirlandes qu'elle le charge de faire parvenir à leur destination.

PLANCHE 85.

Cette planche et le tableau qu'elle reproduit représentent deux Amours attelés à un char conduit par un troisième petit Génie. Nous n'insisterons pas beaucoup sur le sujet de cette composition, qui peut fort bien être une œuvre de pure imagination et ne se rattacher à aucun usage de l'antiquité; seulement, nous croyons devoir dire que les jeux du cirque jouissaient d'une si grande faveur, qu'il est très-probable que les enfants de l'Italie et de la Grèce s'amusaient à les parodier, et avaient, eux aussi, leurs cirques et leurs chars; les chevaux étaient remplacés par les

Waln...

H. 0.20 m

Resina, 31 August 1748
Cat. n° CCCCLXXIV, 2

Herc.

Mus. Inv. No. 9178
Sala LXXIV
Helb. 782
RP. 76/4
Elia 221
T. Piroli I, 32
Pd'E. I, 33, p. 175
Rizzo, tav. CXL
Schefold (WP) 309, 339
Anderson 23447
D. Marichal I, 97
Ruggiero, Scavi. p. 104

PEINTURES
Malerei

2me Sér. 30

CAT. No. DLXXXVII
Sala 75

Helb 809

HB. VIII, 20 (1)

Zahn I, V, 50a

(WP) 310,

D. Maréchal II, 344, 114
Helb., Untersuch., p. 76

(1) ... RP ...



A d'H. V. 2. P. 241

CHASSE AU LIÈVRE
Genien und Thiere (1)

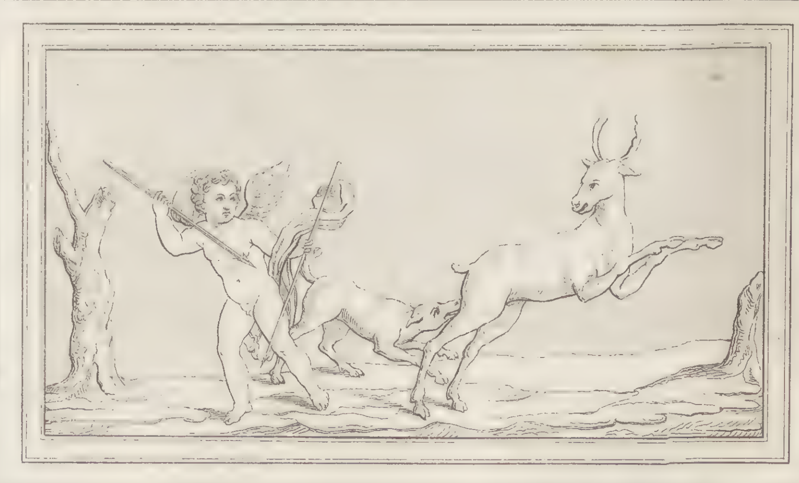
Cat. No. MDLXXXVII
MN inv.
Sala 75

Helb 811
RP 83/4

tab. V, 5
Elia 213
..., 310
Helb., Untersuch., p. 76, 4th ed.
(2) P. d'E II, 43, p. 241
Maréchal II, pl. ...
Anderson 26727

(2) found with RP 8..., ... 809

Fiorelli, GdScP, 1865, I Monuments, p. 17, No. 9



H Roux ainé

A.d H V. 2. P. 241

CHASSE AU CERF.
Genien und Thiere (2)

PEINTURES

Malerei



B. 0.35 m. H. 0.22 m

[illegible], 13 Augusto 1748
Cat. n° CCCCLXVIII, 3
M.N. Inv. n° 9.179
Sala LXXIV (LXXXVII)
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
D. Maréchal I. 96
Ruggiero, Scavi, p. 10?

RPGR. 76/
[illegible]

plus complaisants de la troupe enfantine qui consentaient à s'attacher au timon et même à recevoir, lorsque leur ardeur se ralentissait, et d'ailleurs pour la plus parfaite imitation des grandes courses du cirque, l'aiguillon du fouet du cocher (1). Ce jeu paraît être celui qui est désigné parmi les jeux prohibés sous le nom de ἱππικὸν ξύλινόν, *equestre ligneum* (2). Un érudit (3) a prétendu « que le jeu appelé « ἱππικὸν ξύλινον se faisait par les enfants qui, dans l'exer-«cice du char, attellent des hommes en guise de chevaux. » Du reste, on doit remarquer que le char monté par le petit Amour, et traîné par ses camarades, est tout à fait semblable à ceux qui servaient aux courses du cirque. Il est à deux roues, et doit par conséquent porter le nom grec δίτροχον, ou le nom latin correspondant *birota*, *birotum* (4).

PLANCHE 86.

Ces deux tableaux furent trouvés ensemble aux fouilles de Civita. Les deux Génies qu'ils représentent se livrant à l'exercice de la chasse sont vrais de mouvement et assez gracieusement rendus. Dans le premier, c'est un lièvre qui est poursuivi par un chien et un petit Amour armé d'un long bâton ; dans le second, c'est un daim qui sent déjà la dent

(1) Rhodig., lib. XVIII, cap. 26.

(2) Photius, *Nomocan.*, tit. XIII, *L.* 3, *C. de Aleat.*

(3) Balsam., ad Phot., *loc. cit.*

(4) Scheffer, *de Re vehicul.*, II, 17 et 18.

a) Hell. 809 R. 84/3 9347
б/ Hell. 811 83/4 " " "
Pl. 87.

du chien lancé à sa poursuite, et va être atteint par le dard du petit Génie.

(*L'explication de la planche 87 se trouve à l'Appendice.*)

PLANCHE 88.

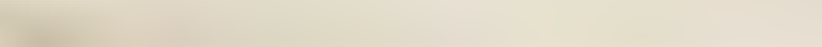
On voit ici deux petits Amours pêchant à la ligne. Leurs hameçons, plus heureux que ceux des pêcheurs vulgaires, ont déjà pris chacun un poisson, et vont sans doute, après avoir été débarrassés de leur proie, en saisir une nouvelle, qu'on aperçoit nageant à la surface. Sans énumérer, à propos de cette pêche à la ligne, les raisons données par Plutarque pour et contre ce genre d'exercice (1), sans rapporter aussi le jugement de Platon, qui conseille la chasse aux jeunes gens et leur interdit la pêche (2), nous dirons que le roseau et l'hameçon sont comptés par Pollux au nombre des instruments de pêche. Ovide parle également de l'hameçon (3) :

Hi jaculo pisces, illi capiuntur ab hamis;
Hos cava contexto retia fune trahunt (4).

D'autres monuments antiques (5) nous avaient appris déjà que la pêche à la ligne était connue des anciens.

(1) *De Solert. anim.*
(2) Lib. VII *Legum.*
(3) X, 132, 133.
(4) Ovide, *de Arte am.*, I, 765.
(5) Montfaucon, t. III, pag. 332, pl. 185.

Materei



2e Série — 88.

Pouces

Cat. No CCCCLXX, 2
Scla 51

Helb.
RP
MB
Pd'i
Helb., Untersuch., p 76, ftn. 9
Schiavolo
Rizzo CXL
T. Piroli
DAIR neg. no. 61.
Anderson 23446
D. Marichov I, 104
Ruggiero, Scavi, p 104

PEINTURES



Inv. No. 16

PLANCHE 89.

Deux Génies ailés, tirés par des dauphins, font le sujet de cette peinture, qui a été trouvée dans les fouilles de Résine, le 6 août 1748. L'ensemble de ce tableau est gracieux et plein de goût, et les détails ne manquent pas d'originalité. Les dauphins étaient dédiés à Vénus, et traînaient sur la mer le char de l'Amour : on connaît d'ailleurs la sympathie de ces animaux pour les hommes, et surtout pour les petits garçons et pour les jeunes filles (1) ; ils sont ici attelés sous le joug, et produisent un effet agréable et pittoresque. Il y a de l'enjouement et de la gentillesse dans l'idée qu'a eue l'artiste de nous représenter un de ces deux petits Génies endormi et se laissant choir dans la mer.

On voit assez souvent sur des marbres ou sur des pierres fines des Génies pareils à ceux-ci, traînés dans des chars. Les ailes qu'on leur donne sont sans doute destinées à exprimer la rapidité de leur course, et c'est aussi dans ce but que les conducteurs des chars, dans les courses du cirque, se mettaient quelquefois des ailes au dos. Un jaspe rouge de l'*Agostini* (2) nous montre un petit Amour traîné dans un char par deux dauphins, qu'il guide avec les rênes et qu'il stimule avec le fouet. Mais ils ne sont pas, comme ceux qu'on voit dans cette planche, attelés sous le joug.

(1) Plutarque, *de Solert. animal.*

(2) P. II, planche 59.

Helbig 786 in Louvre Inv. No. P 15

Rein. 80/9

PLANCHE 90.

Cette planche représente une chasse, qui a été trouvée le 6 août 1748, dans les fouilles de Résine. On doit en admirer la beauté, le naturel et l'expression. L'attitude du petit Génie est gracieuse et animée; le mouvement de ses ailes et la disposition de la draperie qui, après avoir fait le tour de son cou, enveloppe son épaule et une partie de son bras, et joue ensuite avec le vent, se rapportent à l'action de la main droite, qui lance un dard. De la main gauche il tient deux autres dards. Les formes et le mouvement des cerfs qui s'enfuient et des chiens qui sont à leurs trousses, sont dessinés avec exactitude et avec vivacité.

On connaît toute l'importance que les peuples de l'antiquité ont donnée à l'exercice de la chasse, dont ils attribuaient l'invention à Diane et à Apollon (1); c'est pour cette raison que les cerfs étaient consacrés à cette déesse, que l'on appelait ἐλαφηϐόλος. On la représentait sur un char tiré par quatre biches qui avaient des cornes d'or (2). Les commentateurs (3) se sont indignés contre cet usage, en s'appuyant contre Aristote, qui ne donne des cornes qu'aux cerfs. Diane chassait les cerfs, les biches, les daims, les

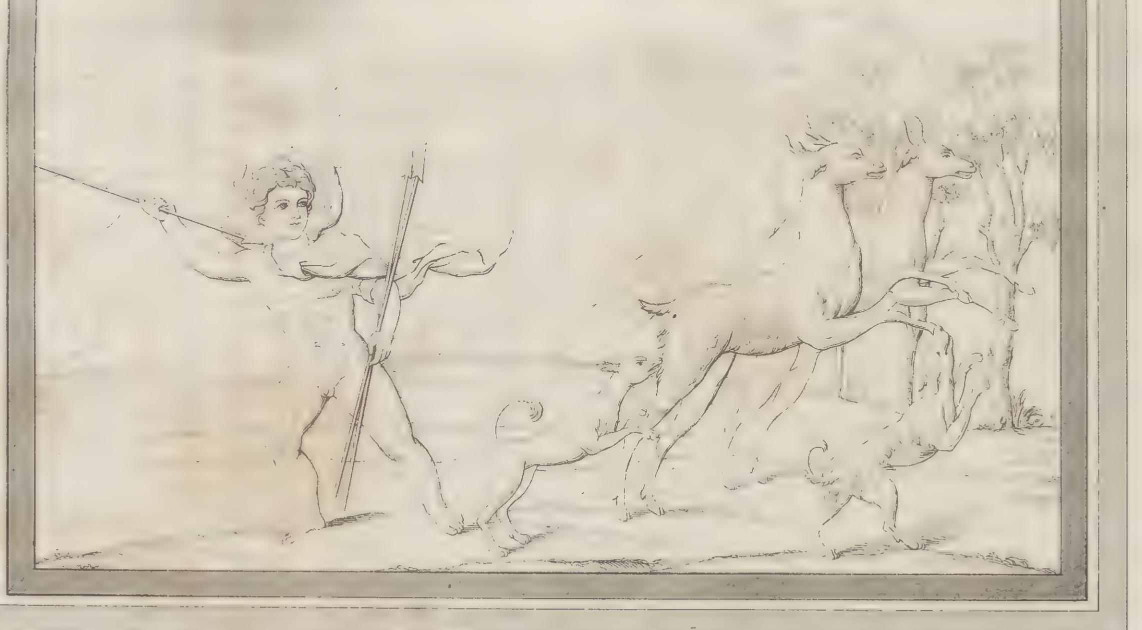
(1) Xénophon, *Traité de la chasse;* Gratius Faliscus, *Poëme sur la Chasse*, v. 13 et suiv.

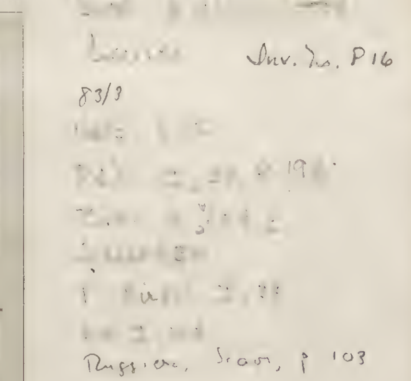
(2) Callimaque, *Hymne à Diane*, V, 99 et suiv.

(3) Spanheim, *aux vers* 2, 12 et 151.

Helbig 812. Rein. 83/3.
Louvre.

PEINTURES





lièvres et toutes les bêtes timides. La chasse des lions, des tigres et des bêtes féroces était au-dessus des forces de son sexe. La Fable nous apprend encore que Diane et Apollon auraient enseigné l'art de la chasse à Chiron (1). Mais il semble plus raisonnable de la faire naître, sans avoir recours à aucune révélation divine, de la nécessité où ont été les premiers habitants de détruire les bêtes féroces, et du besoin qu'ils ont de pourvoir à leur nourriture (2). Les chasseurs indiens étaient nourris par le roi (3); les jeunes Persans devaient s'exercer tous les jours à la chasse, depuis l'âge de cinq ans jusqu'à celui de vingt-cinq (4). Le roi de Perse était toujours un excellent chasseur (5); et enfin Vonon, roi des Parthes, s'était attiré la haine de ses sujets, parce qu'il avait négligé cet exercice (6). Scipion y consacrait tous les instants qu'il pouvait dérober aux affaires (7), et Horace (8) appelle la chasse :

> Romanis solemne viris opus, utile famæ,
> Vitæque et membris.

Un autre auteur (9) l'a qualifiée : *un exercice de héros et de rois*. Enfin, Pline dit à Trajan : « *Quand tu as expédié* « *tes nombreuses affaires, tu te reposes en changeant de* « *fatigue. Tu appelles te promener, parcourir les forêts,* « *chasser les bêtes féroces de leurs tanières, gravir les*

(1) Xénophon, *Traité de la chasse*.
(2) Lucrèce, V, 964 et suiv.; Aristote, *Polit.*, I, 8.
(3) Strabon, XV, p. 704.
(4) *Id.*, *Id.*, p. 734.
(5) Xénophon, *Cyropéd.*, I.
(6) Tacite, *Annal.*, II.
(7) Polybe.
(8) I, *Epist.*, XVIII.
(9) Pollux, V, in præf.

« *montagnes les plus élevées, et marcher, sans te servir des*
« *mains, et sans te faire aider par les autres, au bord des*
« *plus affreux précipices. C'était là autrefois l'exercice*
« *et le délassement de la jeunesse. C'était là l'étude pre-*
« *mière de ceux qui devaient commander aux armées. Ils*
« *apprenaient à lutter de vitesse avec les animaux timi-*
« *des et peureux, de force avec les plus courageux, et d'a-*
« *dresse avec les plus rusés*, etc., etc. »

Le dard figure au nombre des instruments de chasse dont fait mention Gratius Faliscus (1) :

Quocirca et jaculis habilem perpendimus usum;
Neu leve vulnus eat, neu sit brevis impetus illi.

« Il atteint de loin, et ses blessures sont profondes. »

Quant au rôle que les chiens jouaient dans les chasses des anciens, aux qualités que l'on exigeait d'eux et aux soins qu'on leur donnait, nous renvoyons aux traités spéciaux sur la matière (2).

(1) Gratius Faliscus, *loc. cit.*, v. 122 et 123.

(2) Gratius Faliscus, *loc. cit.* v. 154; Nemesianus, v. 108 et suiv.; J. Caius, *de Canibus britannicis*; Fracastor, *de Cura canum*; Senec., X, *ep.*, 77.

FIN DU PREMIER VOLUME DE LA 2e SÉRIE DES PEINTURES.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 60.

Un sanglier est assailli par deux chiens, tandis qu'un enfant ou un petit Génie, qui tient un rameau d'arbre à la main, s'enfuit tout effrayé. L'exécution de cette peinture est fort remarquable : les mouvements des animaux sont vrais, rapides et pleins d'énergie.

VIGNETTE DE LA PLANCHE 64.

Cette branche de vigne est dessinée avec un naturel parfait : le peintre a rendu avec un grand bonheur la délicatesse de la découpure des feuilles un peu repliées sur elles-mêmes, et la mollesse de leurs pédoncules qui s'affaissent déjà flétris ; car ce rameau ne paraît pas tout récemment détaché de l'arbre.

PLANCHE 87.

Trois enfants ailés, trois Génies, se livrent à un jeu qu'à la seule inspection de la peinture on doit décrire ainsi : le premier retient avec les deux mains l'extrémité d'une corde attachée par l'autre bout à un clou fiché en terre, et il cherche à tirer cette corde à lui ; le second tire la même corde par le milieu, en sens inverse et aussi avec les deux mains, quoique de l'une d'elles, qu'il peut rendre libre, il tienne une baguette pliante : le troisième, armé d'une baguette semblable, semble poursuivre le premier. Le jeu paraît consister en ce que ce troisième enfant doit tâcher de frapper le premier, sans s'exposer aux coups du second : d'autre part le premier défie le troisième, en se tenant à l'extrémité de la corde qu'il ne doit point quitter ; et le second guette l'agresseur, en tâchant de tirer à lui cette même corde qu'il ne lui est point permis non plus de lâcher.

Les anciens attachaient avec raison une importance majeure aux

jeux des enfants. Leurs gouverneurs devaient, dans l'intervalle des travaux plus sérieux, leur proposer des exercices propres à développer le corps et à perfectionner les sens, sans nuire à la justesse de l'esprit (1). Deux savants illustres, Meursius et Boulenger, ont écrit *ex professo* sur les jeux des enfants, et Pollux, qui les avait définis tous, fournit à ces deux critiques les premiers matériaux de leurs ouvrages. Voyons si, à l'aide de ces mêmes indications, nous pourrons déterminer l'espèce et le nom du jeu que représente notre peinture.

Pollux (2) décrit trois jeux qu'il appelle *dielcystinda*, *scaperda* et *schœnophylinda* (διελκυστίνδα, σκάπερδα et σχοινοφυλίνδα). « Le *dielcystinda* « est un jeu en usage dans les palestres, quoiqu'on s'y exerce encore « en d'autres lieux. Il consiste en ce que deux partis de jeunes gens se « tirent mutuellement en sens contraire (sans doute au moyen d'une « corde); et le parti vainqueur est celui qui réussit à entraîner l'autre « de son côté. — Le *scaperda* consiste en ceci : on plante au milieu « d'une cour un pieu percé d'un trou; par l'ouverture, on fait passer « une corde, à chacun des bouts de laquelle on attache un joueur, le « dos tourné au poteau : celui qui réussit à entraîner, à enlever son « adversaire, est vainqueur. — Le *schœnophylinda* se joue ainsi : un « grand nombre de joueurs s'assoient en rond; un autre (en dehors « du cercle) est muni d'une corde et tâche de la poser en cachette près « d'un de ceux qui sont assis : s'il y parvient sans que celui-ci s'en aper- « çoive, ce dernier doit faire le tour du cercle en recevant des coups; « si, au contraire, le joueur qu'on veut surprendre déjoue la ruse, c'est « l'autre qui est battu. »

Il est évident que notre jeu n'est précisément ni l'un ni l'autre de ces exercices-là, mais qu'il tient un peu de tous les trois. Peut-être, en conséquence, n'avait-il pas de nom spécial. On sait d'ailleurs que ces sortes de combinaisons de différents jeux se forment naturellement; et, selon Eustathe, la *scaperda* n'était qu'une partie du *dielcystinda* ou

(1) Plutarch., *de Educand. liber.*

(2) *Onom.*, IX, 8, s. 112 et 116.

de l'*elcystinda*, car ces deux noms s'employaient l'un pour l'autre, bien que Meursius veuille faire de l'*elcystinda* un jeu différent du premier (1).

Ces jeux sont, du reste, tellement anciens, qu'Homère en tire une comparaison pour peindre les efforts des Grecs et des Troyens se disputant le corps de Patrocle (2).

(1) Plat., *Theet.*; Mercurial., *de Art. gymn.*, III, 5 ; Casaubon, *in Pers.*, *Sat.* V.

(2) *Iliad.*, XVII.

AVIS AU RELIEUR

POUR LE PLACEMENT DES PLANCHES DU DEUXIÈME VOLUME.

